
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01661267 3

LE
THÉÂTRE NOUVEAU

OUVRAGES DE RENÉ DOUMIC

A LA MÊME LIBRAIRIE :

PORTRAITS D'ÉCRIVAINS. — Alexandre Dumas fils. — Émile Augier. — Victorien Sardou. — Octave Feuillet. — Edmond et Jules de Goncourt. — Emile Zola. — Alphonse Daudet. — J.-J. Weiss. 5ᵉ édit. 1 volume in-16........ 3 fr. 50

PORTRAITS D'ÉCRIVAINS (*Deuxième série*). — Paul Bourget. — Guy de Maupassant. — Pierre Loti. — Jules Lemaître. — Ferdinand Brunetière. — Emile Faguet. — Ernest Lavisse. — 6ᵉ édition. 1 vol. in-16........ 3 fr. 50

LES JEUNES. — Édouard Rod. — J.-H. Rosny. — Paul Hervieu. — J.-K. Huysmans. — Maurice Barrès. — Paul Margueritte. — Léon Daudet. — Le comte Robert de Montesquiou. — Les Cent Quarante-et-un, etc. 4ᵉ édition. 1 volume in-16........ 3 fr. 5.

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE (*Première série*). — Froissart. — Saint François de Sales. — Montaigne. — Diderot. — Chamfort et Rivarol. — Florian. — Joseph de Maistre. — Benjamin Constant. — Mérimée, etc., 3ᵉ édition, 1 vol. in-16........ 3 fr. 50

— *Deuxième série.* — Marguerite de Navarre. — Brantôme. — Madame Geoffrin. — Madame Roland. — La marquise de Condorcet. — Châteaubriand. — George Sand et Alfred de Musset. — Edmond de Goncourt, etc. 3ᵉ édition. Un volume in-16........ 3 fr. 50

— *Troisième série.* — Montesquieu. — La préface de Cromwell. — Une apothéose du naturalisme. — M. René Bazin. — Les idées du comte Tolstoï sur l'art, etc. 3ᵉ édition. Un vol. in-16........ 3 fr. 50

— *Quatrième série.* — Voltaire. — Le Journal de Sainte-Hélène. — George Sand. — Balzac. — Michelet, etc. 2ᵉ édition. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

— *Cinquième série.* — Corneille. — Racine. — Le théâtre de la foire. — Diderot. — Sébastien Mercier. — Mirabeau. — Condorcet. — Laclos. — Trente ans de poésie. — Le roman contemporain, 1 vol. in-16, 2ᵉ édition........ 3 fr. 50

HOMMES ET IDÉES DU XIXᵉ SIÈCLE. — Bonaparte et le 18 Brumaire. — Mᵐᵉ de Staël et Napoléon. — Victor Hugo. — Dumas père. — Le Théâtre romantique. — Stendhal. — Taine. — Pasteur, etc. 2ᵉ édition, 1 vol. in-16........ 3 fr. 50

DE SCRIBE A IBSEN (Causeries sur le théâtre contemporain). — Scribe. — Musset. — Meilhac et Halévy. — Labiche. — Jules Lemaître. — Lavedan. — F. de Curel. — Ibsen, etc. 5ᵉ édition. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

ESSAIS SUR LE THÉATRE CONTEMPORAIN. — Pailleron. — Bornier. — Coppée. — Jules Lemaître. — Lavedan. — Maurice Donnay. — F. de Curel. — Richepin, etc. 2ᵉ édition. 1 vol. in-16........ 3 fr. 50

LA VIE ET LES MOEURS AU JOUR LE JOUR, 1 vol. in-12. 3 fr. 50

Couronnés par l'Académie française : Prix Née

LIBRAIRIE HACHETTE

LETTRES D'ELVIRE A LAMARTINE, 2ᵉ édition, 1 vol. in-16. 3 fr. »

LIBRAIRIE DELAPLANE

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, 275ᵉ mille. 1 vol in-12........ 3 fr. 50

RENÉ DOUMIC

LE THÉÂTRE NOUVEAU

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1908



A

MONSIEUR ÉMILE FAGUET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

En hommage
de haute estime confraternelle et en signe de vive et reconnaissante affection.

PRÉFACE

LE THÉATRE NOUVEAU

Pour voir un mouvement se dessiner en littérature, il faut que le regard embrasse une période de quelque étendue : ce sont dix années de production dramatique que représentent les études réunies dans ce volume [1].

Pendant ces dix années, nous avons eu la joie d'applaudir quelques œuvres de premier mérite, telles que la *Course du Flambeau*, le *Duel*, ou la *Massière*, sans parler même du triomphant *Cyrano*. De remarquables écrivains ont mis au service de l'art du théâtre les ressources de leur talent. Je me suis, à mesure, efforcé de définir l'originalité de chacun d'eux : l'âpreté douloureuse de Paul Hervieu, la curiosité inquiète d'Henri Lavedan, la finesse avertie de Jules Lemaître, la grâce spirituelle et tendre d'Edmond Rostand, etc. Pour les ouvrages qu'il m'était im-

(1) Publiées dans la *Revue des Deux Mondes* et au *Journal des Débats*.

possible de louer, mais dont je n'ai jamais songé à contester l'importance, le soin que j'ai mis à les discuter prouve assez que je ne les ai pas tenus pour indifférents... Au surplus, ce n'est ni le talent des individus, ni la valeur des œuvres particulières qui sont en cause dans ces quelques lignes de préface : j'y envisage seulement les conditions générales où se produit, à l'heure qu'il est, l'œuvre dramatique.

Ces conditions sont, dans l'ensemble, très favorables. D'abord, tandis que beaucoup de gens ne lisent jamais, n'ouvrent jamais un livre, ont horreur de la lecture, tout le monde va au théâtre. Pour beaucoup de gens, le théâtre c'est toute la littérature. De qui donc est cette boutade : « Ne dites pas de mal du théâtre : c'est la dernière religion de la France ! » La conséquence est que le théâtre attire à lui le plus grand nombre de talents. Une autre bonne fortune pour les écrivains est cette liberté qui permet toute manifestation originale. A mesure que s'éloignent les modèles qui, à l'époque du second Empire, s'étaient, pour un assez long temps, imposés à l'imitation, les genres ont acquis plus de souplesse. Nous avons vraiment un théâtre rajeuni, un théâtre nouveau.

Mais j'ai toujours pensé que le véritable rôle de la critique consiste à se rendre utile — et

qu'elle est utile, moins en prodiguant les éloges qu'en signalant les erreurs de direction et les écueils. C'est ce que j'essaie de faire ici.

Reportons-nous à la tentative qui fut faite, après la retraite d'Augier et de Dumas fils, pour substituer au système qu'ils avaient fait triompher pendant une trentaine d'années une forme d'art moins conventionnelle. Henry Becque avait, en deux chefs-d'œuvre, proposé le modèle de son réalisme dur. Le mouvement fut aussitôt accaparé et faussé par l'école du Théâtre libre, dont on ne dira jamais assez quel mal elle a fait à la littérature dramatique contemporaine. C'était le naturalisme qui envahissait le théâtre. Il s'y présentait avec les mêmes caractères qu'il avait déjà dans le roman : la sottise et la grossièreté. Il fit plus de bruit qu'il n'obtint de succès véritable. Toutefois il égara pour un temps auteurs et critiques. Courte erreur, mais qui devait avoir de longues conséquences. Le résultat fut celui même que l'on constate après toutes les explosions de violence, et qui est doublement fâcheux ; car d'un côté on met de l'excès à réagir et d'autre part le mal une fois fait reste pour longtemps acquis.

Par réaction, le théâtre s'est rejeté vers l'emploi de certains procédés qui peuvent aider au succès, mais qui diminuent d'autant la valeur

littéraire d'une œuvre. Nous avons vu triompher de nouveau la pièce « bien faite » à la manière de Scribe ou encore de Duvert et Lauzanne. L'intrigue savamment combinée pour elle-même a repris possession de la scène. Les derniers venus parmi les auteurs à succès sont des manœuvriers, à qui nulle rouerie théâtrale n'est étrangère. — La pire combinaison, celle que la comédie du second Empire hérita du drame romantique, et qui consiste à mêler le comique et le tragique, a recommencé de sévir. M. Paul Hervieu a beau protester par l'exemple de ses œuvres : on les admire, mais on se garde de les imiter. Pas une pièce grave qui n'ait ses passages de gaieté ; pas un écrivain drôle qui n'éprouve le besoin de mouiller de larmes son ironie bien parisienne. — Il n'est pas jusqu'au répertoire du théâtre de Madame qui n'ait reparu sous les espèces de la comédie rose… d'un rose si fané ! L'ingénue, au lieu de la robe de mousseline et du ruban de pensionnaire, y porte un costume de tennis ; mais, sous ses airs de petite fille mal élevée, elle est demeurée pareillement souriante et niaise.

Ce qui reste acquis, après ce bain de brutalité où l'on nous a plongés, c'est une altération du goût. On ne recule pas devant l'idée de mettre à la scène les situations les plus répugnan-

tes. Les personnages — j'entends les personnages sympathiques — étalent complaisamment la bassesse de leur âme. Ils se peignent par leurs façons de parler; or, si nous avons, sur nos scènes les plus élégantes, des pièces écrites d'un bout à l'autre dans le plus pur argot des *fortifs*, la plaisanterie boulevardière elle-même, cette « fleur » de notre esprit, est devenue d'une inconcevable trivialité.

Deux genres dominent dans le théâtre d'aujourd'hui. — Le *théâtre gai.* Vaudeville, comédie parisienne, opérette, nous assistons à une recrudescence inouïe de toutes les formes du théâtre où l'on rit. La gaieté en est faite trop souvent de polissonnerie. Et il est vrai que la situation est rendue difficile par le voisinage des bouis-bouis où court la bonne société et qui donnent le ton. — Le *théâtre de prédication sociale.* Chaque fois qu'un auteur dramatique veut s'élever au grand art, il éprouve le besoin de porter à la scène une question sociale. Réforme de la famille, de l'éducation, du mariage, du divorce ; réforme de la magistrature, de l'armée, des finances, du système pénitentiaire, du bureau des nourrices, quoi encore? Si notre société n'est pas sauvée, ce n'est pas faute qu'on lui en ait montré, à la lumière éclatante de la rampe, cent moyens — tous diffé-

rents. J'ai, quant à moi, trop souvent réclamé en faveur du théâtre que j'ai appelé le *théâtre d'idées,* pour ne pas m'intéresser à tout effort de pensée au théâtre; mais c'est à condition que dans une pièce où il y a des idées il y ait aussi une pièce et qu'on n'y baille pas trop.

Il se peut que le théâtre nouveau suggère ainsi, d'une façon indirecte, une image assez juste de notre société d'aujourd'hui: les caractéristiques en seraient le désarroi moral et une fureur enragée de jouissance.

Mais il a mieux à faire. L'objet de la comédie n'est pas de prêcher, ni même de faire rire: c'est de peindre au vrai les mœurs de la société moyenne. Représenter des milieux qui ne soient pas des milieux d'exception, des personnages qui ne soient pas des fantoches, des états d'âme qui ne soient pas de pure fantaisie; faire des portraits qui ressemblent, mettre à la scène la vérité des conditions et celle des sentiments, voilà le programme de tout théâtre qui, par delà le succès immédiat, prétend à la durée.

C'est ici que la critique pourrait rendre de grands services aux écrivains en même temps qu'au public. On a coutume d'incriminer le public, de qui les auteurs sont bien obligés, nous dit-on, de suivre le goût. Excuse trop commode!

Le public n'a jamais imposé aucune forme d'art : il prend ce qu'on lui donne. Il est docile : il a besoin d'être guidé. Il en a plus grand besoin que jamais, parce qu'il devient plus nombreux : il ne l'a jamais été moins que maintenant. Les critiques soucieux d'avoir une opinion sont rares ; ceux qui ne craignent pas de l'exprimer sont plus rares encore. Le métier est ingrat, peut-être ; mais on était libre d'en choisir un autre. Prise entre les exigences croissantes de la camaraderie et l'envahissement progressif de la réclame, la critique est en train de disparaître : elle laisse le public affolé et désorienté à la merci de toutes les surprises. C'est le plus grand danger qui menace le théâtre de demain.

On va chercher bien loin une définition de la critique. Doit-elle expliquer ou juger ? Et laquelle préférez-vous ? celle des beautés ou celle des défauts ? C'est mal poser la question. La critique est une force mise au service de l'art contre toutes les sollicitations qui l'invitent à s'abaisser.

LE

THÉÂTRE NOUVEAU

M. PAUL HERVIEU

LA COURSE DU FLAMBEAU.

Le plus important effort d'art qui ait été tenté au théâtre, dans ces dernières années, a pour objet de briser le cadre imposé par Dumas fils et Augier à notre comédie de mœurs. Héritiers du romantisme, ces réalistes tenaient pour le mélange des genres ; et ils avaient appris chez Eugène Scribe des procédés de fabrication ingénieux et compliqués. On voudrait aujourd'hui revenir à la tradition, c'est-à-dire reprendre le genre essentiel du théâtre français, qui est la tragédie classi-

que, mais pour la transposer en l'adaptant à un milieu bourgeois. Cette tentative pour créer, ou pour renouveler en la modernisant, la tragédie bourgeoise, est l'œuvre propre de M. Paul Hervieu. Il en a conçu le dessein avec une netteté et une décision qu'on ne saurait trop admirer ; et il en a donné, dans *la Course du Flambeau,* un spécimen accompli.

M. Paul Hervieu est un moraliste, un des plus âpres qui soient ; il a sa conception de la vie, une des plus sombres qui se puissent imaginer. Voici à peu près comment il se représente le train de notre pauvre monde : La nature n'a en vue que la conservation de l'espèce ; elle a mis en nous des instincts, qui ne sont par eux-mêmes ni bons ni mauvais, mais qui sont seulement utiles à la perpétuité de la race ; réduite à ces instincts, on dit que l'humanité est dans l'état de barbarie. Cette barbarie primitive, l'humanité s'efforce donc de la masquer et c'est l'objet même du travail des siècles ; elle la recouvre de l'ingénieux échafaudage que font la religion, la morale, les codes de l'honneur et de la politesse. Elle la masque, elle la recouvre, elle ne la supprime pas. L'élément premier subsiste quand même sous le léger vernis de la civilisation. On parvient sans doute à le dissimuler dans l'ordinaire de la vie, tant qu'on peut éviter les heurts et les secousses. Vienne l'épreuve ! Au premier choc, le vernis craque, l'échafaudage s'effondre, le masque se déchire, le fond reparaît indestructible et toujours pareil à lui-même. Et de voir, dans le décor de nos sociétés civilisées, surgir tout à coup le sauvage que nous n'avons pas cessé d'être, voilà ce qu'il y a dans la vie de tragique !

Au centre même de ses meilleurs romans, *Peints par eux-mêmes* et *l'Armature*, M. Paul Hervieu a placé telle scène où éclate cette sauvagerie foncière de l'humanité. On peut dire que c'est le point vers lequel toute l'œuvre converge. Si d'ailleurs en nous présentant de nous-mêmes une image où il nous est affreusement pénible de nous reconnaître, l'auteur risque de nous faire souffrir, il s'en approuve et s'en réjouit. Ce sont jeux de moraliste pessimiste et satisfactions d'écrivain misanthrope.

En quittant la forme du roman pour celle du théâtre, M. Paul Hervieu a, dans ce nouvel emploi de son talent, trouvé surtout l'occasion de révéler ses dons de logicien. C'est à la manière des logiciens qu'il va droit devant lui, sans se laisser jamais distraire de son dessein. Occupé de suivre la série bien enchaînée de ses raisonnements, il ne tient compte ni de cet imprévu qui, dans la vie, déjoue si souvent les combinaisons les mieux concertées, ni de ces raisons du cœur que la raison n'entend pas. Soucieux de développer un principe dans ses extrêmes conséquences et de pousser à bout une situation, il ne s'effraie pas d'aboutir même à l'absurde et il lui suffit que l'absurde soit admis dans les mathématiques. Logicien, il l'est dans la façon même dont il établit les données du problème et dont il en prépare la solution. Dans *les Tenailles*, il s'agit de nous montrer, à la fin de la pièce, la même situation qu'au début, mais retournée : au début, le mari refuse d'accorder à sa femme le divorce qu'elle souhaite ; à la fin, la femme refuse à son tour le divorce que souhaite son mari ; successivement et de la même manière, ils ont à souffrir de la

même loi. *La Loi de l'Homme* nous montre, au dernier acte, un mari et sa femme d'accord pour reprendre la vie en commun, après qu'ils ont été, au premier acte, d'accord pour se séparer. M. Hervieu dispose une pièce comme une équation dont il faut dégager l'inconnue. On songe à une opération d'algèbre qui serait en même temps une opération de chirurgie.

M. Hervieu s'était borné jusqu'ici à nous donner des pièces à thèse sociale, ayant sinon pour objet la réforme de nos lois, du moins pour point de départ l'état actuel de notre législation. Le défaut de ce genre de pièces est que l'intérêt s'en réfère à un moment particulier de notre organisation sociale, et dépend d'un caprice du législateur. Les pièces où l'on réclamait le divorce ont passionné le public d'il y a trente ans et laissent froid celui d'aujourd'hui. Le jour où, comme quelques littérateurs nous y engagent avec ardeur et sans vergogne, nous aurions décidément remplacé le mariage par une sorte d'union libre, cela entraînerait divers autres inconvénients, mais aurait en outre celui d'enlever toute portée à des pièces telles que *les Tenailles* ou *la Loi de l'Homme*. Cette fois, M. Hervieu s'est proposé un sujet de large et durable intérêt, puisé au fond de notre cœur et tiré des entrailles de l'humanité.

Comment se comportent les parents envers les enfants, les enfants envers les parents ? L'expérience collective et anonyme, la sagesse des proverbes répond que l'affection est comme les fleuves : elle descend et ne remonte pas. Les coureurs de l'antiquité se passaient de main en main le flambeau et ne se détournaient pas pour regarder

celui qui d'une main défaillante le leur transmettait. Les générations font de même — et de là vient le titre symbolique de la pièce — : elles ne se soucient pas de regarder derrière elles vieillir et mourir celles qui les ont précédées, elles n'ont d'yeux que pour celles qui suivent et qui vont en avant vers la vie. Ainsi le veut le génie de l'espèce. C'est l'instinct de nature. Il est en opposition formelle avec les idées de justice, de devoir, de reconnaissance, toutes idées acquises et de formation purement humaine. De là possibilité de conflit ; et de là sujet de drame. — Ce sujet est nouveau au théâtre et on n'en avait pas encore donné la traduction scénique ; M. Hervieu a donc ici le mérite de l'invention, qui n'est pas négligeable. Mais surtout son mérite est d'avoir abordé une de ces questions qui ne nous laisseront jamais indifférents, tant que les parents, en souffrant de l'ingratitude de leurs enfants, auront l'occasion de faire un retour sur eux-mêmes, c'est-à-dire tant qu'il y aura des hommes. Cette généralité de l'intérêt est le premier caractère d'une tragédie bourgeoise.

Notre tragédie était la mise à la scène d'une crise morale. L'action y résultait du conflit de deux sentiments ; le triomphe progressif du plus fort faisait le progrès de l'action. Ce système de la « crise » est aussi bien celui qu'a adopté l'auteur de *la Course du flambeau*. Il nous montrera son personnage principal à cet instant de sa vie morale où il est obligé de se décider entre deux devoirs également précis et inégalement impérieux. Ce personnage est une femme, car c'est surtout la femme qui vit par le cœur ; chez la femme seulement, qui peut s'y absorber tout entière, la vie senti-

mentale acquiert toute son intensité. Cette femme sera placée entre sa mère et sa fille, afin qu'il y ait bien identité de nature entre les affections qui se livreront bataille dans son cœur. Dans toute la pièce, il n'y aura presque pas une scène, pas une réplique qui ne serve à nous renseigner sur l'exacte qualité de l'affection maternelle et de l'affection filiale. Et tout aboutira à nous montrer comment, de ces deux affections si nettement définies, si curieusement analysées, l'une l'a emporté sur l'autre.

Le milieu où la pièce se déroule est un milieu de bonne bourgeoisie. On ne saurait trop féliciter M. Paul Hervieu d'avoir pour cette fois renoncé à nous peindre ce monde d'élégants et riches désœuvrés, dans l'étude duquel il semblait s'être confiné comme font, ou peu s'en faut, tous nos romanciers et tous nos écrivains de théâtre. Ce monde des oisifs est un monde d'exception, où peuvent se développer des sentiments, des mœurs, une morale d'exception. Or, la tragédie bourgeoise, réaliste comme l'était notre art classique, ne s'attache pas à l'exception. Les personnages de *la Course du flambeau* appartiennent à la moyenne humaine, sans rien avoir en eux qui les mette à part et les fasse sortir de la commune condition. Sabine Revel est une femme dont le cœur s'est largement ouvert à toutes les affections légitimes et qui a déjà noué connaissance avec le chagrin ; elle a subi de pénibles épreuves, mais de celles qui sont pour ainsi dire dans l'ordre et dans le courant de la souffrance humaine. Elle est veuve d'un mari qu'elle a fidèlement aimé, qui lui a mangé sans malice une partie de sa fortune et qu'elle a pleuré conscien-

cieusement. Elle vit entre sa mère et sa fille, et n'a d'autre souci que de partager sa tendresse entre ces deux êtres, sans soupçonner que jamais une des deux affections puisse nuire à l'autre. Rien de plus paisible et de plus uni que cette existence familiale où elle s'efforce de ne pas laisser entrer le roman. Sa mère, Mme Fontenais, est une bonne grand'mère qui, étant en possession de toute la fortune, n'a d'autre souci que d'en faire jouir sa fille et sa petite-fille qu'elle a recueillies chez elle. La petite fille, Marie-Jeanne, va gentiment et étourdiment au-devant de la vie qu'elle ignore, et dont elle s'imagine naturellement n'avoir à attendre qu'une pure et continuelle félicité, à la condition qu'elle puisse épouser le jeune homme qui lui plaît. Ajoutez le jeune Didier Maravon, un garçon rangé, instruit, laborieux, dont les très louables ambitions se bornent à se marier suivant son cœur et à réussir dans la vie par son activité. Vous avez ainsi tous les personnages essentiels de la pièce. Le vieux Maravon, le père de Didier, n'a que l'emploi du raisonneur. L'Américain Stangy n'est qu'une utilité; cela même fait que peu nous importe s'il semble moins vivant, plus conventionnel que les autres: nous ne nous intéressons pas à lui pour lui, mais seulement par rapport aux autres personnages.

Et tous ces gens sont de braves gens, disposés à ne marcher dans la vie que par les voies régulières et droites. Il n'y a en eux aucune de ces tendances perverses qui, en se développant, faussent et troublent le cours normal des choses, aucun de ces instincts mauvais qui, lorsqu'ils font explosion, bouleversent une existence.

Il s'en faut en effet que les catastrophes domestiques aient toutes leur origine dans les passions et dans les vices. Il en est d'autres, qui résultent du seul jeu des circonstances. C'est justement à l'un de ces drames entre braves gens, à l'une de ces tragédies de famille honnête, que nous allons assister.

Dès le premier acte, nous avons vu Sabine Revel se sacrifier à sa fille. Sabine est encore jeune, aimable et désirable. L'Américain Stangy, qui l'aime et en est aimé, la recherche en mariage, sans pouvoir, depuis un an, obtenir une réponse catégorique. Il est déterminé à brusquer les choses et lui met le marché à la main. Que Sabine lui promette de devenir sa femme, ou bien tout sera fini entre eux : il repartira immédiatement pour l'Amérique et Sabine n'entendra plus parler de lui. Sabine refuse de prendre aucun engagement : elle ne se croit pas le droit de se remarier, tant qu'elle n'a pas établi sa fille. A peine Stangy vient-il de partir, Marie-Jeanne se jette dans les bras de sa mère, l'informe qu'elle aime le petit Maravon, qu'elle s'est fiancée à lui, qu'elle n'en épousera pas un autre, qu'elle veut l'épouser, et l'épouser tout de suite. Ainsi le sacrifice de Sabine aura été inutile ! Et, tandis qu'elle brisait un cher espoir de bonheur personnel, afin de se consacrer au bonheur de sa fille, cette fille s'arrangeait pour la quitter dans le plus bref délai...

On a fait ici à M. Paul Hervieu diverses objections. On lui a reproché que les raisons pour lesquelles Sabine refuse d'épouser Stangy ne semblent pas très fortes, que la détermination de Stangy est singulièrement brusque, même pour

un Américain, et qu'enfin il devait y avoir moyen de rattraper celui-ci à la gare. Ces objections n'ont pas grande portée. Autant il faut être sévère sur tout ce qui altère la vérité des sentiments, autant il convient de tenir compte à un auteur des nécessités que lui impose le raccourci de la scène. M. Hervieu a voulu nous présenter le cas d'une mère qui, par considération pour les intérêts de sa fille, refuse de se remarier : le cas n'est ni invraisemblable, ni rare. Nous connaissons tous beaucoup d'exemples d'une conduite analogue à celle de Sabine. Avouerai-je que cette conduite ne passe même pas pour avoir rien d'excessivement héroïque ?

C'est sur la question d'argent que le drame va éclater. En choisissant ce terrain, l'auteur a été singulièrement bien inspiré. D'abord c'est pour nous un soulagement chaque fois que nous voyons la littérature dramatique sortir du domaine, — si exploré ! — de l'adultère. Romanciers et écrivains de théâtre ne se doutent pas à quel point nous sommes, en littérature s'entend, lassés de l'amour coupable. Ensuite il va de soi que, justement par souci de la réalité, le drame bourgeois doit faire à l'amour et à l'argent la place qu'ils occupent dans la vie bourgeoise, c'est-à-dire restreindre infiniment celle de l'amour et donner toute l'importance à une question qui se pose à tous, tous les jours et sous toute sorte de formes, étant la question même de la subsistance. Je n'ignore pas que les drames de l'argent ont une âpreté que les autres n'ont pas, et que le public y est assez ordinairement réfractaire ; les désordres de l'amour coupable trouvent un écho sympathique dans les âmes les plus

vertueuses, tandis que les âmes les plus cupides, ces âmes de boue dont parlait La Bruyère, sont celles mêmes à qui il déplaît le plus d'entendre parler d'affaires dans une salle de théâtre, lieu de plaisir. Mais cela prouve que l'entreprise est difficile et non qu'elle ne doive pas être tentée. C'est par rapport aux questions d'argent que notre caractère a le plus d'occasions de se déterminer et notre existence de prendre sa direction : c'est donc à elles que doit s'adresser l'auteur soucieux de peindre au vrai la vie réelle.

Marie-Jeanne et Didier Maravon sont mariés depuis deux ou trois ans ; Didier, qui est ingénieur, a fondé une usine ; ses affaires semblent prospérer ; en fait, il est à la veille de la faillite. Pour éviter la culbute, il lui faudrait une somme de trois cent mille francs. Cette somme, sa belle-mère, Sabine Revel, ne peut la lui apporter, puisque toute la fortune est entre les mains de Mme Fontenais, la grand'mère. Et Mme Fontenais refuse de rien donner. Elle refuse et par les motifs les plus raisonnables, en présentant les arguments les plus sensés, les plus sages, ceux mêmes que devait présenter une femme de son âge et qui est dans sa situation.

C'est souvent le défaut des personnages de M. Paul Hervieu, et même dans cette pièce, d'être abstraits plutôt que réels et de parler le langage de la logique plutôt que celui de la vie. Il faut faire exception pour ce type de vieille femme. Il n'y a ici pas un trait qui ne soit de juste observation, pas un mot qui ne soit celui qui devait être dit. Mme Fontenais n'est plus à l'âge où l'on se laisse emporter par les mouvements irréfléchis, par une espèce d'ivresse de dévouement et de

folie de sacrifice. Elle est devenue prudente et timide; elle aime sa fille et ses petits-enfants, mais, comme tous les vieillards, elle ne s'oublie pas elle-même; elle tient à cette vie qu'elle quittera bientôt, et ne la conçoit pas sans ce confort qui est pour elle une habitude de toujours. Au surplus, elle a vu beaucoup de choses et elle a appris à se méfier. Son gendre était dans les affaires, et les affaires de son gendre lui ont coûté une bonne partie de sa fortune ; le peu qu'il lui en reste, elle ne se soucie nullement de le voir dévorer par les affaires de son petit-gendre. Une première épreuve lui a suffi et elle s'est juré à elle-même de n'en pas faire une seconde. M. Hervieu a imaginé, je le sais, un autre serment fait naguère par la vieille dame : elle aurait, au lit de mort de son mari, promis de ne jamais dénaturer la fortune que celui-ci lui laissait. Voilà un surcroît de précautions et un luxe de sûretés assez inutile. Il suffisait bien de l'expérience de Mme Fontenais et de sa méfiance de grand'mère désabusée. Elle craint de voir venir un jour où le pain lui manquera, à elle et aux siens ; contre cette crainte elle ne laissera prévaloir aucune supplication, aucun raisonnement. Déshonneur, faillite, suicide, elle n'entend à rien. Sa résolution est prise, une fois pour toutes, arrêtée, fixée, inébranlable.

Le caractère ainsi tracé a un premier mérite, c'est d'être calqué sur la réalité. Il en a un autre, qui, du point de vue de l'œuvre de théâtre, n'est guère moins important : c'est que non seulement il sert à l'action, mais l'action tout entière en dérive. Lui posé, le drame suit. En effet, telle est pour Sabine Revel la situation : une lettre que, sur les instances de la cruelle Marie-Jeanne,

elle a adressée à Stangy, pour lui demander de venir à son aide, est restée sans réponse ; Didier Maravon a dû déposer son bilan et la dernière ressource qui lui reste est d'obtenir de ses créanciers un concordat, moyennant une somme de cent mille francs dont il n'a pas le premier sou ; Marie-Jeanne a pris le parti que ne manquent pas de prendre en pareil cas les petites perruches de sa sorte : elle est tombée dangereusement malade. Pour sauver la vie de sa fille, l'honneur de son gendre, il faudrait à Sabine Revel ces cent mille francs que Mme Fontenais ne veut pas donner, et qui sont là dans le secrétaire de Mme Fontenais, sous forme de titres nominatifs. Que faire ?

C'est un des procédés de M. Paul Hervieu d'acculer ses personnages à une situation qui ne comporte qu'une seule issue. Ou ils succomberont, ou ils prendront le seul parti qui s'offre à eux. C'est un dilemme. Et voici bien cette nécessité qui ne pardonne pas, cette épreuve dont le heurt va désagréger toutes nos pauvres notions acquises de morale, réveiller le sauvage qui dort au fond de nous et remettre en liberté le primitif Peau-Rouge ! Le récit dans lequel Sabine Revel raconte comment elle a volé les titres, imité sur les bordereaux de vente la signature de sa mère, porté le tout au notaire, un vieil ami de la famille, qui a flairé le faux, devant qui elle a dû s'humilier, s'agenouiller, est à coup sûr un des plus atroces qui aient été mis à la scène. On l'écoute haletant, le cœur serré, les yeux secs. Encore une fois le zèle maternel de Sabine a été inutile... Sabine « recommencera », n'en doutez pas ! Et le second crime sera plus épouvantable encore que le premier. Pour rétablir la santé de Marie-Jeanne,

le médecin a conseillé d'emmener la jeune femme en Engadine : il a ajouté que Mme Fontenais ne devrait pas aller là-bas, car l'air trop vif lui serait mortel. Mme Fontenais, ignorant le diagnostic du médecin, insiste pour accompagner sa petite-fille. Elle veut être de ce voyage dont elle fait les frais. Sabine y consent : « Vous en serez, ma mère. »

Le dernier acte est celui de la mort de Mme Fontenais. Mais, s'il se peut, il est rendu plus tragique encore par les découvertes que nous y allons faire dans une âme de fille et dans une âme de mère. Stangy est revenu. Il offre tout l'argent dont on peut avoir besoin ; il fait mieux : il a en Amérique des affaires importantes dans lesquelles il va intéresser Didier. Est-ce pour Sabine le ciel qui commence de s'éclaircir ? Est-ce la vie qui lui apporte une tardive revanche ? Qui sait ? Elle n'a jamais cessé d'aimer Stangy, et, par la conduite qu'il vient de tenir, celui-ci prouve bien qu'il l'aime toujours. Peut-être y a-t-il moyen de renouer les projets de jadis. L'espoir a si tôt fait de renaître !... Il sera de courte durée. Sabine apprend que Stangy est marié. Première et brusque désillusion ! Puis Marie-Jeanne, toute souriante et subitement rétablie, lui annonce qu'elle accompagnera Didier en Amérique. Quoi ! sa fille va partir, l'abandonner, la laisser seule ? Donc elle n'était rien pour cette fille qui était tout pour elle ; elle n'avait à en attendre que l'ingratitude et l'abandon. Le coup n'est pas moins rude pour le spectateur que pour Sabine ; car nous découvrons que cette mère aimait sa fille surtout pour la douceur de l'avoir à elle, auprès d'elle, et que cet amour passionné n'était donc en fin de compte qu'une forme déguisée de l'égoïsme.

L'égoïsme! voilà le sentiment que nous voyons désormais surgir de toutes parts, qui occupe toute la scène du théâtre comme celle de la vie, qui limite l'horizon, et auquel nous ne pouvons, de quelque côté que nous nous tournions, éviter de nous heurter. Égoïsme chez la grand'mère, qui, par timidité et souci de ses aises, a laissé s'effondrer les affaires de son petit-gendre, sombrer dans la faillite l'honneur du nom. Egoïsme chez les jeunes gens, qui n'ont songé qu'à eux seuls et ne se sont pas retournés pour voir la douleur qui s'accumulait derrière eux. Égoïsme, enfin, chez la mère elle-même : à travers tous les déchirements et toutes les souffrances elle ne poursuivait encore que l'espèce de bonheur où elle pouvait trouver la seule jouissance à laquelle elle fût accessible. Et c'est le suprême désenchantement que l'auteur nous réservait... Telle est en effet la beauté de l'esprit de sacrifice : il suffit que nous en apercevions un rayon, la scène du monde en est aussitôt illuminée. Que cette lueur vienne à s'éteindre, la vie retombe à une morne désolation. Aussi, de tout temps, un même artifice a-t-il suffi aux pessimistes de toutes les écoles et de tous les tempéraments : ç'a été de nous faire découvrir, au fond des sentiments où il dissimulait le mieux sa présence, l'irréductible égoïsme.

Tel est ce drame vigoureux, puissant, atroce, mené avec une maîtrise dont on ne trouverait guère l'analogue dans le théâtre de ces dernières années et à laquelle M. Paul Hervieu ne s'était pas encore élevé. On suit l'auteur, de gré ou de force, faute de pouvoir échapper à l'étau où il vous tient prisonnier, aux tenailles qu'il vous entre dans la chair. On subit son drame comme

un cauchemar. Après quoi, le moment arrive de se reprendre et de se défendre. Les deux premiers actes ne soulèvent guère d'objections. Il n'en est plus de même à partir du troisième. Lorsqu'on nous montre Sabine voleuse et meurtrière, nous sentons en nous une sourde révolte. Je n'entends pas par là seulement que nous condamnons Sabine au nom de la morale, ce qui va sans dire ; mais nous nous révoltons au nom de la logique elle-même.

Nous avons, dans la première partie de la pièce, envisagé les personnages de M. Paul Hervieu comme appartenant à la moyenne humaine, et c'est par là même qu'ils nous semblaient bien convenir à un drame réaliste et bourgeois. Sabine était une mère qui aime passionnément sa fille, comme c'est assez l'habitude des mères ; elle nous intéressait parce qu'elle ressemblait à beaucoup de mères que nous connaissons. Et voici qu'elle commet un vol, un faux, un assassinat ! Nous nous interrogeons nous-mêmes, nous descendons en nous ; et nous avons beau faire et pousser jusqu'au bout la sévérité, nous ne nous sentons pas capables de jamais commettre ces horreurs. L'affection pour nos enfants est à coup sûr un sentiment très fort ; il y en a pourtant un autre qui lui est supérieur : dût notre enfant souffrir et dût notre enfant mourir, nous ne sauverons ni sa fortune ni sa vie au prix d'une infamie. Puis, nous regardons autour de nous, et nous trouvons l'exemple de désastres subis jusqu'au bout, sans que ceux qui en ont été victimes aient même essayé d'y échapper par une déloyauté. Pour expliquer les crimes monstrueux de Sabine, il eût fallu que Sabine eût été présentée comme un « monstre ». De la part du père Goriot rien ne nous étonne,

parce qu'il nous a été donné pour un maniaque de la paternité. Son amour pour ses filles, c'est son vice. Il doit à ce vice autant de jouissances que de tortures, et nous admettons que ce vice le mène au crime. Sabine n'est pas une mère Goriot... Il y a désaccord entre le caractère d'humanité moyenne que l'auteur lui a d'abord assigné et les actes violemment exceptionnels dont elle nous apparaît soudainement capable.

Une objection plus grave porte sur l'idée même qui est au fond de la pièce de M. Hervieu et sur la teinte générale de son œuvre. Car nous avons semblé admettre avec l'auteur la vérité de cet aphorisme : que l'affection descend et ne remonte pas. C'est là une de ces maximes vraies sans doute, mais d'une vérité si générale qu'elles en deviennent comme vides de sens et qu'elles échappent, sitôt qu'on essaie de les presser. Regardons dans la vie et dans l'histoire. Voici les familles patriarcale, grecque, romaine ; on y voit le père se subordonner et au besoin sacrifier à son intérêt propre les générations qui le suivent, sous prétexte qu'il en est le chef. Il en est de même dans la famille de l'ancienne France ; dans la famille anglo-saxonne, le premier soin des parents est de pousser les enfants dehors et de les envoyer au loin vivre, à leurs risques et périls, d'une vie tout individuelle. Ce n'est guère que dans la famille française d'aujourd'hui que le principe admis par M. Hervieu trouverait son application. Or, cette famille, dont l'atmosphère est si douce, si cordiale, est justement celle où, plus que jamais et plus que partout ailleurs, parents et grands-parents se voient entourer des soins d'une tendresse ingénieuse et délicate.

Je dirai plus. Si, dans *la Course du flambeau*, je vois bien l'étude d'une perversion de l'amour maternel, je pense que l'amour maternel lui-même n'y est pas représenté, et que pas une fois, on n'en surprend ici l'accent. En effet, M. Paul Hervieu ne nous parle qu'avec amertume de cette loi de la nature qui veut que les enfants aillent devant eux, sans presque se retourner ; et il semble, à l'entendre, que les parents, du jour où ils ont fait l'épreuve de cette loi, en conçoivent une espèce de haine de la vie. C'est le contraire qui est vrai. Cette loi de nature, nous l'acceptons, et, en l'acceptant, nous lui enlevons du même coup sa cruauté. L'amour des parents ne va pas sans le sacrifice, mais c'est dans ce sacrifice même qu'il trouve ses joies. Les enfants nous quittent ; donc nous leur demandons d'être d'honnêtes gens et de se dévouer à d'autres comme nous avons fait pour eux; cela nous suffit. Ils vont vers l'avenir. Hélas ! Cet avenir leur réserve tant de déceptions ! Comment pourrait-il y avoir dans le regard dont nous les accompagnons autre chose que beaucoup de tendresse, de pitié et d'encouragement ?

Il reste que, par la généralité de l'étude morale, par la rapidité de l'action, par la sévérité du dialogue, la pièce de M. Paul Hervieu nous donne fortement l'idée de ce que peut être la tragédie bourgeoise. Elle nous la présente sous son aspect le plus âpre, avec le réalisme le plus dur; mais c'est affaire de tempérament. Et un genre littéraire, quand il est bien venu, harmonieux et franc, peut se prêter à toutes les interprétations individuelles.

15 mai 1901.

L'ÉNIGME.

C'est presque une règle, au théâtre, qu'une pièce soit d'autant plus assurée de réussir qu'elle dérange moins les habitudes du public. Avons-nous l'occasion de constater un succès obtenu d'emblée et à peu près incontesté? cela nous met tout de suite en défiance. Aussi, ce qu'il y a de plus digne de remarque, dans l'accueil très favorable qui vient d'être fait à la pièce de M. Paul Hervieu, est-ce précisément que *l'Enigme* ne ressemble à aucune des pièces qui depuis de longues années représentent la tradition de la haute comédie, et qu'elle bouleverse quelques-unes des théories qui passaient pour y avoir force de loi. Avec un parti nettement pris et une résolution entêtée, suivant son idée et s'enhardissant à mesure, M. Hervieu, depuis qu'il écrit pour le théâtre, travaille à reforger l'instrument de l'auteur dramatique : c'est un effort qu'il est bien impossible de suivre sans curiosité et dont cette nouvelle pièce porte encore une fois témoignage. Dans *l'Enigme*, l'auteur fait saillir, en plein relief, son dessein qui consiste à reprendre la tradition de la tragédie, et à retrouver, sous les surcharges et les fioritures, la simplicité classique.

Pour qu'on ne puisse s'y tromper, et pour désigner tout de suite ses modèles, M. Hervieu s'est

empressé de se conformer à celle des règles de notre vieux théâtre qui est le plus décriée, contre laquelle on a le plus bruyamment et le plus victorieusement réclamé, et qui a longtemps passé pour n'être qu'une tyrannique et bizarre invention des pédants. C'est dans un seul lieu que se déroule l'aventure de *l'Énigme*. Il s'en faut d'ailleurs que ce lieu soit indéterminé et vague. Cette vieille châtellenie perdue dans les bois, rendez-vous de chasse ou rendez-vous d'amour, est pour un drame un cadre fait à souhait : les souvenirs de plaisir et de violence qui y planent font peser sur les êtres cette espèce d'influence obscure et impérieuse qui émane des choses. C'est en un seul jour que tiendront tous les événements, ou plutôt il y suffira de quelques heures de nuit : la nuit est déjà tombée quand la pièce commence ; quand elle s'achève, le jour n'est pas encore levé. En effet l'auteur a pris ses personnages au moment précis où ils deviennent personnages de drame, celui où leurs intérêts se heurtent, où leurs passions entrent en conflit. Dans ces quelques minutes décisives se résume tout ce qui a précédé et s'annonce tout ce qui pourra suivre. Et voilà bien pourquoi — les mêmes causes produisant les mêmes effets — le cadre des unités s'imposait à la pièce de M. Hervieu, du moment que l'art du théâtre redevenait pour lui l'art de mettre à la scène l'exposé d'une « crise » morale.

Tel est le système. Appliqué avec rigueur, il va d'abord servir à nous débarrasser de cette intrigue ingénieuse et postiche qu'il était de règle, depuis Scribe, de surajouter aux éléments essentiels fournis par la donnée même, et de jeter sur le sujet comme un filet aux mailles savamment

compliquées. La situation est posée dès le début. Elle contient, déjà enfermé en elle, tout le drame qui va bientôt éclater ; inutile d'y faire intervenir, par la suite, aucune circonstance accidentelle et de solliciter le concours du hasard : rien n'arrivera, sinon ce qui de toute nécessité devait arriver. Deux frères, Raymond et Gérard de Gourgiran, habitent ensemble la maison héréditaire. Ils sont mariés : Gisèle est la femme de Raymond, et Léonore est la femme de Gérard. Honnêtes maris, ils ont foi dans l'honnêteté de leurs femmes. Or nous apprenons qu'un certain M. de Vivarce, hôte des Gourgiran, est l'amant d'une des deux femmes. De laquelle des deux ? Nous ne le savons pas. C'est ici l'énigme. C'est l'inconnue à dégager. Vivarce, qui est logé dans un pavillon voisin, vient la nuit rejoindre sa maîtresse. Cette nuit, justement, les deux frères ont décidé de se mettre en expédition pour surprendre des braconniers à la lisière de leur domaine. Une catastrophe est inévitable. Nous savons qu'elle se produira et comment elle se produira. C'est donc une même action qui du début à la fin se continuera, sans que rien en vienne déranger la marche naturelle. Depuis que le genre Scribe est passé de mode, la mode nouvelle est de répéter que, dans une pièce de théâtre, il ne doit rien se passer. La formule serait juste, légèrement retouchée : « dans une pièce de théâtre, il ne doit rien se passer... que de nécessaire. »

De même que se trouve écartée toute complication d'incidents, de même il n'y a de place ici pour aucun personnage accessoire. Le champ de l'action étant bien circonscrit, ceux-là seuls peuvent y être admis qui sont de leur personne

engagés dans l'affaire. Donc, les deux frères et les deux belles-sœurs, l'amant, un vieux cousin, le marquis de Neste, qui servira de porte-parole à l'auteur, le garde Laurent, et c'est tout.

Pas de place non plus pour les scènes épisodiques destinées à égayer l'ouvrage, à délasser le spectateur, à faire briller l'esprit de l'auteur. L'unité de ton est apparemment celle à laquelle tient le plus M. Hervieu ; et le mélange des genres, réclamé jadis par les romantiques au nom du naturel et de la vérité, est ce qui lui semble avoir été la pierre d'achoppement du théâtre depuis cent ans. Dans une crise qui va bouleverser plusieurs existences, à quelques heures d'une catastrophe qu'on sent inévitable, dans une atmosphère lourde de l'orage prochain, ce n'est pas le cas de faire des mots. M. Hervieu, dont la pièce avait d'abord été annoncée comme une comédie, a protesté : il a eu terriblement raison ! Le vrai titre qui eût convenu à sa pièce, c'est « tragédie moderne en prose. »

Confinée dans un coin de l'espace et de la durée, enserrée dans les liens de la nécessité, réduite aux personnages essentiels et aux scènes indispensables, tenue dans une même teinte uniformément sombre, on voit assez par quoi une telle pièce tranche sur l'ensemble de la production courante. Poursuivons, en prenant note à mesure des démentis violents que l'auteur de *l'Énigme* s'est mis en devoir d'infliger à quelques-uns des « principes » inscrits sur les tables de la loi du théâtre moderne.

L'Énigme est une pièce où il n'y a pas de personnage sympathique. — Qui serait-ce en effet ? Ce n'est pas l'amant. M. Hervieu a fait exprès de

donner à Vivarce une physionomie parfaitement insignifiante. Ce bellâtre s'introduit dans les maisons comme un voleur, se fait prendre comme un maladroit, se laisse rudoyer comme un faible, s'embrouille dans ses mensonges comme un enfant, et finalement se suicide pour se donner une contenance. Ni ses périls ne nous inquiètent, ni son accident ne nous fait aucune espèce d'impression. Ce n'est pas la femme innocente, puisque nous ne la connaissons pas. Ce n'est pas davantage la femme coupable, puisque M. Hervieu a, cette fois, évité de nous la présenter comme une noble révoltée et de placer dans sa bouche quelque éloquente revendication du droit à la passion. Restent les deux maris. Ce sont de braves gens, à coup sûr, ce sont d'honnêtes rustres, et, s'il nous était possible, nous souhaiterions qu'il ne leur arrivât pas d'ennuis. Mais nous ne faisons pas de vœux pour l'un d'eux en particulier, attendu qu'on nous les donne pour être tous deux aussi dignes d'intérêt, se ressemblant d'ailleurs comme un sanglier ressemble à un autre sanglier... Cela va tout droit contre la théorie d'après laquelle l'auteur doit nous faire trembler pour un personnage qui nous est spécialement cher et sur la tête de qui il accumule les menaces. Disons plus. Voilà une pièce intéressante où l'on ne s'intéresse à personne. Et cela tient de la gageure !

L'Énigme est une pièce où l'auteur ne nous confie pas ses secrets. Loin de nous mettre dans la confidence, il s'applique au contraire à prolonger notre incertitude. Ce qui est une énigme pour la plupart des personnages du drame, pour Raymond et Gérard comme pour le marquis de Neste, en

est aussi bien une pour nous. Laquelle des deux? Gisèle ou Léonore ? Gisèle est emportée, elle se mêle avec véhémence à la discussion, elle nie qu'un mari outragé ait le droit de tuer les coupables. Est-ce la nervosité d'une femme qui se sent en danger et plaide sa propre cause? Est-ce l'imprudence d'une épouse vertueuse qui, se sachant sans reproche, s'explique sans ménagements? Léonore écoute d'un air absent ces propos de violence. Est-ce sérénité d'âme ? Est-ce dissimulation ? Plus tard, Léonore, au bruit de la dispute entre les trois hommes, apparaît presque aussitôt. Cette précipitation est-elle un indice qui l'accable ou qui l'innocente ? Gisèle, au moment où son mari va la chercher, était endormie. Mais dormait-elle vraiment ? Plus ils poursuivent leur enquête, plus ils retournent les données du problème, plus les personnages du drame le trouvent insoluble. Nous de même. Notre curiosité s'exaspère. Nous sommes étreints par une sorte d'angoisse particulière qui est faite moins de l'émotion croissante, que de l'irritant désir de savoir... Et cela va tout droit contre ce conseil que Sarcey ne se lassait pas de donner : « Mettez une énigme à la scène, si cela vous fait plaisir, mais à condition d'en avoir d'abord donné le mot au spectateur! »

Voilà pour les procédés d'exposition. L'idée qui a probablement inspiré la pièce n'est pas moins en contradiction avec les idées reçues au théâtre. A-t-on le droit, pour une déception d'amour, de faire couler le sang ? Ce prétendu droit, un millier de drames et dix mille romans le proclament. Ils ne sont remplis que des vengeances de maîtresses abandonnées ou d'amants trahis qui se font justice aux applaudissements du public. Mais,

lorsque le meurtrier est un mari outragé, c'est alors que la légitimité de son acte passe pour ne faire aucune espèce de doute. C'est, dit-on, un devoir qu'il remplit. Et on n'a pas manqué de prétendre, au mépris des textes, que la loi garantit l'exercice de ce droit et sanctionne ce devoir de justice conjugale. De la littérature, le préjugé est passé dans la vie réelle : on connaît assez l'inépuisable indulgence du jury pour les crimes passionnels. Ce préjugé est celui qu'expriment encore Raymond et Gérard de Gourgiran, représentants de l'opinion commune. C'est contre cette fausse, dangereuse et grossière opinion, que s'élève M. Paul Hervieu par la voix du marquis de Neste, le Desgenais de la pièce. « Non, et en aucun cas, nous n'avons le droit de tuer pour venger notre injure personnelle. Le crime passionnel est un crime. Il est tout particulièrement sans excuse. Dans l'acte de celui qui tue par amour, il n'entre pas une parcelle de justice, et pas même une parcelle d'amour. Il n'y a qu'orgueil blessé, égoïsme sauvage, sensualité bestiale, réveil soudain de la brute déchaînée par le délire des sens. Il n'y a rien que de bas, de honteux, de boueux et d'odieux. » Ainsi parle ou à peu près cet homme sage, effrayé du drame qu'il pressent. Ces idées ont été maintes fois exprimées par les moralistes ; elles ne l'avaient guère été à la scène ; il faut savoir beaucoup de gré à M. Paul Hervieu de les avoir portées au théâtre, de leur avoir donné l'incomparable retentissement que prennent les choses en cet endroit sonore, et de s'être servi de l'émotion pour faire mieux pénétrer dans les âmes le conseil du bon sens.

Une situation dramatique, une thèse morale,

tels sont les deux éléments dont se compose *l'Enigme*. Reste à savoir comment l'auteur les a combinés ensemble, c'est-à-dire si la situation n'est bien que l'illustration de l'idée. C'est par là que sa pièce prête à la critique. Lorsque nous avons assisté à la conversation du premier acte et entendu les déclarations du marquis de Neste, nous n'avons pas douté que l'objet même de la pièce ne fût de prouver que le mari n'a pas le droit de tuer. Mais, au théâtre, rien ne compte que ce qui est mis en acte et présenté sous forme sensible par des faits. Dans *la Femme de Claude*, Dumas nous met sous les yeux une série de cas où Césarine nous apparaît en effet comme un agent de malheur, en sorte que le coup de fusil de Claude semble abattre, non un être humain, mais une bête malfaisante, et que nous venons à prononcer nous-mêmes le fameux: « Tue-la! » Ici, au contraire, l'idée reste sous forme de discours. Il nous faut admettre que ces discours ont tout de suite et par la seule force de leur persuasion trouvé le chemin des cœurs. Il nous faut admettre que deux hommes qui, à dix heures du soir, pensaient, comme ils l'ont pensé toute leur vie, qu'ils avaient le droit de frapper l'épouse coupable, ou son amant, ou l'un et l'autre, ne pensent plus de même à quatre heures du matin, uniquement parce qu'ils ont entendu la tirade éloquente d'un ancien viveur. Notons d'ailleurs qu'à l'heure décisive le marquis cesse d'être conséquent avec lui-même et l'auteur de pousser son idée jusqu'au bout. Dans une pièce contre le droit de tuer, il fallait laisser en vie la femme et l'amant. L'amant se suicide. Encore une fois, l'amour cause la mort d'un être humain. M. Hervieu rappelle volontiers

que ses prédécesseurs n'ont cessé d'ensanglanter la scène. Mais, entre le meurtre et le suicide quasiment imposé, la différence n'est pas grande. Et voilà encore un de ces dénouements sanglants pareils à ceux du théâtre d'hier! Ajoutons enfin que plus la pièce approche de son terme, et moins nous songeons à la question morale posée au début : nous l'oublions pour ne plus nous occuper que de cette énigme dont le mot nous échappe toujours : nous sommes tout à l'attente de cette révélation sans cesse retardée. Au premier acte, nous nous demandions : « A-t-on le droit de tuer ? » Au second, nous nous demandons seulement: « Laquelle des deux? » Commencée en problème de morale, la pièce finit en énigme de fait.

Une autre objection porte sur le dénouement lui-même et sur la façon dont nous apprenons le mot de l'énigme. Comme on l'a vu, rien ne nous met sur la voie. Pas un indice qui ne se prête à une double interprétation. Les dénégations des deux femmes sont pareillement énergiques. Leur attitude présente ne nous fournit aucun éclaircissement. Nous n'en pouvons tirer davantage de leur passé, de leur caractère, de l'histoire de leur ménage, attendu que de tout cela l'auteur ne nous a rien laissé savoir. L'enquête peut se prolonger sans amener plus de résultats. C'est une impasse. Comment l'auteur en est-il sorti ? Par un artifice. Il suppose qu'au moment où l'on apprend la mort de Vivarce, l'une des deux femmes ne peut contenir son émotion et crie : « Tue-moi, Gérard ! Cet homme était mon amant. » C'est, au mauvais sens du mot, un moyen de théâtre. La coupable a la complai-

sance de se dénoncer elle-même. Si pourtant elle ne s'était pas dénoncée!... Et le malheur est que cette dernière hypothèse semble mieux en accord avec l'art de dissimulation et la maîtrise de soi, dont nous savons maintenant que Léonore est coutumière.

Donc c'est Léonore qui est la coupable ; au demeurant, c'eût été Gisèle, rien n'était changé à la pièce et tous les développements précédents subsistaient. Jusqu'à la dernière minute, des ténèbres où nous avons été jusqu'ici plongés, un nom pouvait sortir aussi bien que l'autre; peu nous importait du reste, et nous n'avions pas de préférence. Si l'un est sorti plutôt que l'autre, ce n'est pour aucune raison, sinon parce qu'il a plu ainsi à l'auteur. Le dénouement est remis à son caprice, alors qu'il ne devrait dépendre que de la force des choses. Et ce défaut, sur lequel, ailleurs, on passerait peut-être condamnation, est plus choquant dans une pièce d'une facture si serrée.

Une incertitude pèse sur la genèse de la pièce et sur son objet : illustration d'une idée morale ou simple exposé d'une situation dramatique ? L'artifice du dénouement nous laisse une déception. Mais, ces réserves principales étant faites, *l'Énigme* n'en est pas moins une pièce d'un rare mérite, d'une conception originale, d'une structure neuve, d'un art sobre, vigoureux, et imprégnée d'inquiétude morale, autant que dénuée de psychologie.

15 novembre 1901.

LE DÉDALE.

Le Dédale est-il une pièce à thèse? Cette question ne manquera pas de paraître ingénue à la plupart des spectateurs qui ont vu la nouvelle pièce de M. Hervieu, et des critiques qui en ont rendu compte, puisque les uns et les autres ont à l'envi discuté la thèse de l'auteur et les moyens par lesquels il l'a défendue. Généralement, on a trouvé piquant que l'auteur des *Tenailles* et de *la Loi de l'Homme*, ayant jusqu'ici appelé de tous ses vœux un élargissement du divorce qui tendait à faire du mariage quelque chose d'assez analogue à l'union libre, celui du *Dédale* eût retrouvé les assises solides sur lesquelles se fonde la doctrine du mariage indissoluble. On a célébré la grande conversion de M. Hervieu... C'est ne pas avoir compris la différence qu'il y a entre une pièce de M. Hervieu et une pièce de Dumas fils.

L'écrivain à thèse, poursuivant par le théâtre la réforme de la législation, comme faisaient Dumas fils et Émile Augier, est un optimiste. Il croit que la nature humaine est bonne et que la vie peut le devenir. Tout le mal, selon le dogme de Rousseau, ne vient que de la société et ne procède que du désaccord qui existe accidentellement entre les institutions établies par l'homme et les

tendances de sa nature. Réformez donc les institutions, et vous aurez amené l'avènement du bonheur universel par la justice universelle. M. Hervieu ne donne pas dans la chimère de cet optimisme. Il se place justement à l'opposé. Pour lui, la vie est foncièrement mauvaise. Ce rêve de bonheur où s'obstine l'humanité lui apparaît comme une de ces trames qui se défont sur un point à mesure qu'on les répare sur un autre. Tourmentés par ce désir de mieux qui nous vient de la sensation toujours éprouvée du malaise présent, nous nous efforçons de changer sans cesse ; nous aménageons d'une façon un peu différente les institutions où s'abrite notre faiblesse ; nous rejetons une loi dont nous avons éprouvé qu'elle froisse un de nos instincts et lèse un de nos droits ; avant qu'il se soit passé longtemps, nous nous apercevons que la loi par laquelle nous l'avons remplacée nous heurte à un endroit qui n'est pas moins sensible, et que comme l'autre elle fait blessure. On déplace la souffrance, on ne la supprime pas. Dégager la somme de tragique que contient toujours la condition humaine, à quelque stratagème que nous ayons recours, c'est ce que s'est proposé M. Hervieu dans chacune de ses œuvres, roman ou pièce de théâtre. Il avait montré dans ses premières pièces quel supplice entraîne la situation de deux êtres retenus malgré eux dans les liens du mariage. Mais que ces deux êtres reprennent leur liberté, ils sentiront bientôt qu'ils restent attachés quand même par le lien qu'ils ont cru briser : ils se trouveront à la fois unis et séparés ; situation paradoxale, inextricable, sans solution : c'est le *Dédale*.

Car du jour où l'homme et la femme ont mêlé

leur âme dans celle de l'enfant né de leur amour, chacun d'eux cesse d'être un individu tout à fait distinct et indépendant de l'autre. Ils se confondent et s'unissent dans cet enfant qui les continue tous les deux. Désormais ils peuvent se faire souffrir, se détester, se meurtrir ; mais ce qui n'est plus possible, c'est qu'ils deviennent l'un pour l'autre des étrangers. Quelque chose est en eux de plus durable et de plus profond que leurs caprices, leurs querelles et leurs rancunes. Ils constituent avec l'enfant l'unique groupe naturel. Quiconque se met entre eux est un intrus ; il sépare ce qui devrait être uni ; il s'expose à de terribles représailles. Cette unité que forment les époux, et qui n'est nullement l'expression arbitraire d'une convention législative, mais qui est l'expression d'un fait, puisqu'elle résulte de l'existence de l'enfant, voilà ce que méconnaît le divorce ; c'est par là qu'il peut nous faire souffrir et par là qu'il tourne au tragique.

Pour rendre le drame plus intense et pour donner à son idée l'expression la plus saisissante, M. Hervieu a élevé entre les deux époux divorcés le plus d'obstacles qu'il lui a été possible. Marianne a été trompée par son premier mari, Max de Pogis. Elle a surpris les coupables, et Max a épousé sa complice. Elle reste donc humiliée, ulcérée. Alors se présente un homme qui est la loyauté et la bonté mêmes, qui l'aime d'un amour ardent, respectueux, chevaleresque. Guillaume Le Breuil lui offre de l'épouser, de lui refaire un foyer. N'est-ce pas une réparation que lui apporte la destinée ? La refuser, ne serait-ce pas pour Marianne manquer en quelque manière à un devoir envers elle-même ? Au nom de quel principe abstrait, cruel

et vain, empêcherait-on un être vivant de se reprendre à la vie ? Par cette revendication de son droit individuel, Marianne est bien une sœur des précédentes héroïnes de M. Hervieu. Elle part du point où celles-ci s'étaient arrêtées. Ajoutez que, pour épouser Guillaume, Marianne est obligée de passer outre aux objections, à la résistance de sa mère, catholique intransigeante et qui n'admet pas le divorce. Ce second mariage est pour elle un acte d'autant plus réfléchi et volontaire. Marianne semble donc séparée de son premier mari aussi complètement qu'il se puisse imaginer ; l'expérience qu'elle a maintenant de la vie est bien faite pour l'aider à apprécier comme il convient ce calme absolu qu'elle goûte auprès de Guillaume, cette certitude qu'elle a de pouvoir se fier à lui et s'appuyer sur un bras qui ne faiblira pas. Elle a pris le bon parti. Elle a pour elle la raison...

Elle a pour elle la raison ; seulement elle a contre elle la passion. Car, à son insu, elle n'a pas cessé d'aimer celui par qui elle a souffert. Nous en avons l'impression très nette au cours de ce premier acte. Elle ne parle pas avec assez de calme de ce mari infidèle, et nous nous apercevons bien qu'elle n'a pas réussi à le chasser de son cœur. L'espèce de fièvre que fait courir en elle le souvenir de Max de Pogis contraste trop violemment avec le sentiment paisible que lui inspire Guillaume, un sentiment où il n'entre que beaucoup d'estime jointe à beaucoup de reconnaissance. A vrai dire, en se remariant, elle cède à un mobile dont elle aurait honte, si elle pouvait en prendre conscience. Ce second mariage est un acte de représailles, c'est un défi porté

au premier mari, avec un secret désir et un espoir inavoué de le faire souffrir.

Et Marianne a contre elle la présence de son enfant. Tout le second acte est consacré à nous faire souvenir que cet enfant existe, et que, puisqu'il existe, la séparation entre les deux êtres qu'il résume en lui n'est qu'illusoire. Guillaume a beau se montrer pour lui plein de bonté, cette bonté n'est ni adroite ni clairvoyante. Il y manque cette espèce de divination que peut seule donner la parenté du sang. De plus, en se remariant, Marianne a cessé d'avoir sur son enfant des droits exclusifs ; elle a subi dans son autorité de mère une diminution. Même la situation s'est retournée, M. de Pogis étant devenu veuf de sa seconde femme. Il est décidé à ne plus se contenter des deux courtes visites que l'enfant lui fait chaque semaine. Il fera valoir ses droits devant les tribunaux, et entamera un procès, si Marianne ne consent pas à un arrangement amiable. Marianne et Max se trouvent ainsi remis l'un en face de l'autre. Et la conversation où ils ne parlent que de l'enfant, nous renseigne sur l'état de l'âme de Max. Car, sans doute, en lui, c'est le père qui souffre de trouver chez son fils des idées, des sentiments qu'un autre que lui y a mis. Mais en outre nous nous rendons bien compte que, lui non plus, il n'a pas cessé d'aimer Marianne : il en veut à Guillaume non pas seulement de lui voler une partie de la confiance de son enfant, mais aussi et peut-être d'abord de posséder celle qui a été à lui. Ainsi un attrait ramène l'un vers l'autre les deux êtres qui se sont aimés. Pour les réunir, il ne faudra qu'une occasion.

Les anciens qui avaient une imagination toute

neuve et chez qui ne s'était pas usée la faculté poétique de l'étonnement, avaient traduit par d'effrayants symboles le pouvoir magnifique de la fatalité. Nous nous sommes habitués à rencontrer sur notre chemin cette ennemie et son visage nous est devenu familier. Ses coups n'en sont pas moins terribles. Elle peut, cette fatalité, résider en dehors de nous dans quelque accident absurde et foudroyant, une maladie, une mort, une catastrophe ; elle peut résider en nous et se traduire par un de ces coups de passion par lesquels nous semblons démentir toute une vie. Sous cette double forme, la fatalité sévit à travers tout le troisième acte du *Dédale*. C'est ici, à tous les points de vue, l'acte essentiel de la pièce, celui qui en contient la signification, et qui porte le drame à son paroxysme.

M. de Pogis a obtenu d'emmener son enfant et de le garder quelques semaines chez lui, à Mérange. La diphtérie sévit dans le pays : elle s'abat sur l'enfant. Marianne, prévenue, accourt en toute hâte. Voilà ce père et cette mère installés au chevet de leur petit ; ils le disputent à la mort, ils le sauvent. Mais pendant qu'ils le veillaient et qu'ils avaient l'un et l'autre même inquiétude, ils se sont remis à n'avoir à eux deux qu'une seule âme. Ils ont senti qu'il y avait en eux quelque chose qui leur était commun et qui les différenciait du reste du monde. Cette impression s'est manifestée à eux de façon visible le jour où le convalescent, de ses mains amaigries, cherchait à faire se joindre leurs deux mains. Le père et la mère indissolublement unis dans l'enfant, c'est ce qu'a voulu montrer M. Hervieu. Et pour qu'on ne pût se

méprendre sur son intention, il a usé du procédé qui consiste à en mettre sous nos yeux une seconde traduction, à nous offrir la contre-épreuve de la même idée. C'est à quoi sert dans la pièce la présence du ménage d'Hubert et de Paulette; elle ne sert pas à autre chose, et c'est même pour cela que jusqu'alors elle nous avait semblé assez inutile. Hubert et Paulette font un ménage bien parisien, c'est-à-dire un fort mauvais ménage. Hubert trompe sa femme gaiement et sans y entendre malice; Paulette trompe son mari ardemment, avec une jouissance de perversité. Or ils habitent un château voisin de celui de M. de Pogis. La diphtérie y a fait aussi son apparition, et, plus cruelle, elle a tué leur enfant. Sous ce coup effroyable, ils se sont sentis pareillement frappés, et la communion dans la souffrance les a réconciliés. Désormais, il est de toute évidence que Marianne appartient de nouveau à son premier mari. Aussi lorsque celui-ci, sous prétexte d'avoir avec elle une explication, et de se justifier de sa conduite passée, s'introduit auprès d'elle la nuit et force sa porte, nous n'avons aucune espèce de doute sur l'issue de cette scabreuse entrevue. Ce cri de passion qui emporte toutes les pudeurs, tous les scrupules d'honnêteté, ce cri : « Je suis à toi ! » nous ne pouvons en être surpris, si nous en sommes malgré tout choqués. Nous l'attendions : il ne fait que manifester une révolution et exprimer des sentiments que, depuis le début de l'acte, nous lisions clairement dans l'âme de Marianne.

En une minute d'affolement, Marianne s'est livrée à son premier mari. Que peut-il advenir maintenant ? Car Marianne est trop foncièrement

honnête pour se prêter à une comédie, ou à un partage. Elle nous l'a répété maintes fois, et nous ne supposons pas un seul instant qu'elle puisse, reprenant la vie auprès de Guillaume, garder Max comme amant. Tout le quatrième acte sera consacré aux efforts impuissants et condamnés d'avance que font les divers personnages du drame pour chercher la solution de cette situation insoluble. C'est par là même que les discussions qui l'emplissent nous imposent à nous-mêmes une espèce de torture et nous plongent dans un état voisin de l'affolement. Marianne s'est sauvée de chez M. de Pogis ; elle n'a pas voulu rentrer chez Guillaume ; elle s'est réfugiée chez ses parents ; elle leur a avoué sa faute. Quel parti prendre ? Retourner auprès de Guillaume, chasser jusqu'au souvenir de Max ? Ce serait le parti le plus en accord avec les exigences sociales, et c'est celui que conseille discrètement le père de Marianne, M. Vilard-Duval. Donner son congé à Guillaume, qui, aux yeux d'une bonne catholique, n'a jamais été le mari de Marianne ? C'est le parti extrême auquel ne répugnerait pas l'intransigeance de Mme Vilard-Duval. Pour elle, Marianne n'aperçoit d'issue que dans le suicide. Pourtant Guillaume, averti du retour de sa femme, accourt auprès d'elle. Il apprend de la bouche même de Marianne l'outrage qu'il en a reçu. Nature violente, impétueuse, brutale, il voit rouge, et sort pour aller tuer M. de Pogis. La honte, le suicide, le meurtre, voilà les diverses solutions proposées.

Quelle va être celle de l'auteur ? Il imagine que Marianne avec son enfant s'est retirée chez ses parents dans leur château de province. M. de Pogis s'est installé dans une auberge du pays ; il

envoie à Marianne lettres sur lettres pour la supplier de le revoir. De son côté, Guillaume vient offrir à Marianne son pardon. Les deux hommes se rencontrent : Guillaume précipite M. de Pogis dans un torrent où ils disparaissent tous deux... Cette solution n'a contenté personne.

Il nous reste à voir quels sont les personnages engagés dans cette action. Ce sont personnages de tragédie. La psychologie de l'auteur excelle à montrer, de façon impitoyable, l'extraordinaire pouvoir dont l'homme dispose pour créer de la souffrance. Il y a d'abord des êtres qui, par définition, sont malfaisants. Max de Pogis en est un. Au dénouement, l'auteur lui donne son véritable nom : il l'appelle Don Juan. Celui-ci a de son ancêtre littéraire l'égoïsme, la légèreté et la méchanceté. Il a trompé sa femme par libertinage. Il a épousé sa maîtresse par bravade. Il a dans la suite parfaitement oublié son fils et ne s'en est ressouvenu que le jour où, en le réclamant, il trouvait un moyen de se venger de celle dont il avait fait le malheur. Un autre aurait considéré que Marianne, appelée sous son toit par la maladie de son enfant, devait lui être sacrée : lui, la considère comme une proie. Ce joli homme n'est pas un très joli monsieur.

Mais ce n'est pas seulement par nos vices, c'est aussi bien par nos vertus que nous pouvons semer des ruines autour de nous. Et c'est le cas de Marianne. Trompée par son mari, elle était capable de pardonner ; mais la fierté même de sa nature a voulu qu'elle laissât le malentendu s'aggraver entre eux et devenir irrémédiable. Elle a ensuite été victime de la profondeur de son affection maternelle, qui l'a livrée sans défense au

père de son enfant. Et c'est enfin la franchise, la sincérité de son caractère qui l'empêchera plus tard de se prêter à aucun compromis, qui lui fera désoler le cœur de Guillaume, qui la rendra en partie responsable de la mort des deux hommes.

Ici-bas ce sont les innocents qui paient pour les coupables. L'aventure de Guillaume en est la preuve éclatante. En vérité, celui-là, quel reproche peut-on lui faire ? Qu'y a-t-il dans toute sa conduite qui ne soit noblesse, générosité, loyauté ? C'est proprement un jeu de la destinée qui l'a jeté sur ce chemin où son malheur allait passer. Cet athlète joue le rôle de victime. Il est celui dont on ne se soucie pas, qu'on traite comme quantité négligeable. Trop est trop : il a semblé qu'on en usait vis-à-vis de lui avec trop de désinvolture, que les événements comme les gens étaient pour lui trop dénués de justice et de pitié. Et une des plus fortes objections qu'on puisse adresser au rôle de Marianne, est justement qu'elle semble ne voir en lui qu'un comparse et oublier avec un excès de facilité son existence même.

Enfin, quel que puisse être le travail par lequel la civilisation, depuis tant de siècles, a tâché d'adoucir notre sauvagerie native, la férocité première subsiste quand même, toujours près d'affleurer; et, à certains moments elle éclate et fait craquer tout le vernis superficiel. Le dénouement qui nous montre les deux rivaux s'épiant à travers un buisson pour en venir aux mains, ne s'accorde guère avec le code des convenances modernes ; en revanche, il nous donne assez bien une vision de forêt primitive où deux hommes luttent à mort pour la possession de la femme convoitée, devant la nature impassible.

Donc, tragédie moderne, plutôt que comédie à thèse... Seulement la tragédie avait pour elle le recul du temps où l'action était reléguée, le costume antique des acteurs, le prestige du vers; la tragédie moderne nous montre des contemporains en redingote. C'est la grande différence, et la difficulté essentielle dont on ne peut dire que cette fois M. Hervieu ait entièrement triomphé.

1er janvier 1904.

LE RÉVEIL.

L'œuvre déjà fort abondante que M. Paul Hervieu a donnée au théâtre, dans l'espace d'une dizaine d'années à peine, a été souvent louée pour ses qualités de dialectique, de mouvement rapide, d'observation profonde, d'inquiétude morale : ce qu'on n'a pas assez remarqué, c'en est la variété. L'empreinte puissante que met à chacune de ces pièces l'originale personnalité de l'auteur a fait illusion ; à y regarder d'un peu près, on s'aperçoit que, comme tout écrivain passionnément épris de son art, M. Paul Hervieu a modifié déjà, plusieurs fois, sa manière. Il a commencé par des pièces de discussion, où les personnages se rencontrent et se heurtent comme des arguments. Après avoir tiré des controverses de la polémique sociale le sujet des *Tenailles* et celui de *la Loi de l'homme*, il s'est penché sur les profondeurs douloureuses du cœur humain, et il en a rapporté cette œuvre de sérénité triste : *la Course du Flambeau*. Ici, rien de romanesque, un minimum d'invention dramatique et d'incidents : toute la valeur de la pièce venait de sa ressemblance avec la réalité, et d'une étude très serrée des sentiments et des caractères qui commandent les événements. Puis il fut tenté par une forme de théâtre qui est à peu près exactement le con-

traire de cette manière large et apaisée : ce fut ce drame rapide, étreignant, angoissant, qui, dans *l'Énigme,* jaillissait d'une situation habilement combinée. C'est à cette forme que l'auteur du *Réveil* est revenu, et il semble qu'il ait voulu, dans sa nouvelle pièce, la pousser à l'extrême et en tirer les effets les plus intenses qu'elle pût contenir.

Pour une fois, M. Hervieu s'est départi de cette règle de l'unité de genre et de ton, où il s'attache ordinairement avec un soin si jaloux. La pièce commence en comédie de mœurs. Il faut nous présenter les personnages qui vont être aux prises et nous faire lier avec eux tout au moins une connaissance superficielle. Nous apprenons qu'une femme encore jeune, quoique déjà mère d'une fille à marier, Thérèse de Mégée, est en grand danger. Elle est distraite, rêveuse, absorbée ; elle se désintéresse de sa fille, Rose, et plus encore de son excellent homme de mari. Car elle aime le prince Jean. Elle n'est pas encore sa maîtresse ; elle a résisté jusqu'à ce jour ; mais nous sentons bien qu'elle est au bout de sa résistance et n'attend plus, pour céder, qu'une occasion. On sait assez que cette occasion se présente toujours. Le prince Jean est fils du roi de Sylvanie, un pays des Balkans, roi dépossédé, roi en exil, mais qui poursuit âprement un seul but : rentrer dans ses Etats, remettre la main sur le pouvoir. Il est à la veille de réussir. Ses partisans ont si bien travaillé le pays, qu'une révolution va éclater ; seulement lui-même se rend compte qu'il y a contre lui trop de haines accumulées pour qu'il puisse reprendre le gouvernement. Il faut un roi nouveau, jeune, sans passé, sympathique à la nation. Et ce roi, dési-

gné par la voix populaire, n'est autre que le prince Jean. Il est attendu, appelé, désiré ; d'ailleurs les choses ne sauraient plus souffrir aucun retard : si le prétendant ne se met pas immédiatement en route, tout peut être compromis.

Ces révélations, au moment où Jean les reçoit de la bouche de son père, sont loin de le remplir d'aise. Il est essentiellement le prétendant qui ne prétend pas ; il n'a aucune envie de régner, et il a follement envie de devenir l'amant de Thérèse de Mégée. Le roi de Sylvanie, qui d'ailleurs a été prévenu par la belle-mère de Thérèse, comprend que le principal obstacle réside dans l'amour de son fils pour la jeune femme. Le problème se pose ainsi pour lui : comment guérir Jean de cet amour? De son côté, Jean ne voit dans tout ce scenario politique qu'un moyen pour obtenir de Thérèse ce qu'elle ne lui a pas encore accordé. Tant il est vrai que chacun poursuit sa chimère et plie les faits au gré de son désir ! Donc il achève de troubler la jeune femme en lui faisant valoir que, s'il refuse une couronne, c'est par amour pour elle. Et afin d'emporter son consentement, il s'avise d'une suprême manœuvre qui consiste à prier en menaçant : ou bien Thérèse acceptera le rendez-vous qu'il lui donne dans une petite maison isolée et secrète de Passy, ou bien il partira pour les Balkans. Thérèse promet de venir... Tel est le coin de société où l'on nous mène. Est-il très parisien, et précisément parce qu'il est teinté d'exotisme? Nous sommes, pour notre part, un peu surpris de voir ces Mégée, qui semblent des gens de mœurs très paisibles, très bourgeoises et presque provinciales, en rapports si intimes avec des rois caucasiques et des princes demi-bar-

bares. Ces disparates dans les fréquentations sont toujours dangereuses. Au surplus, la suite nous montrera combien il a failli coûter à ces braves gens d'être en relations avec des personnes si haut placées et qui ont des manières d'agir si particulières.

Le second acte nous jette en plein drame, violent, sombre, ténébreux et machiné à la manière romantique. Il se passe dans la petite maison de Passy, et cette maison nous a tout de suite fait songer à celle du quatrième acte de *Ruy Blas*. Admirez l'imprudence du prince Jean ! La maison où il a donné rendez-vous à Thérèse ne lui appartient pas : elle appartient à son père. Il sait vaguement que son père en use pour ses conspirations, lorsqu'il est de passage à Paris ; or ce père vient d'arriver, et il achève d'organiser le soulèvement qui doit éclater là-bas dans quelques jours. S'il y a une maison dans Paris dont Jean doive se méfier, c'est celle-là. C'est pourtant celle où il a convié Thérèse, afin qu'ils soient plus tranquilles ! Bien entendu, à peine la toile s'est-elle levée, la première personne que nous voyons entrer dans la maison mystérieuse, ce n'est pas le prince Jean, c'est son père. Celui-ci, en apercevant les fleurs disposées dans les vases, et flairant partout un certain air galant, devine qu'on va faire de son nid à complots un nid d'amour. Jean s'y rencontrera avec Thérèse. Il faut qu'un rugissement de vieux lion éclate soudain à travers les roucoulements des tourtereaux. Le vieux roi trouve tout de suite dans son imagination de despote barbare, à moins que ce ne soit dans ses souvenirs de lecture et de théâtre, le plan machiavélique et brutal qui convient aux circonstances. C'est à la brève

exécution de ce plan que nous allons assister, dans une espèce de halètement d'angoisse et d'horreur.

Jean, Thérèse, arrivent à leur tour. Ils croient venir à un rendez-vous : ils tombent dans un guet-apens. A peine les premières paroles soupirées, du bruit, qu'ils entendent dans cette maison du silence, les inquiète. Jean ouvre la porte qui communique avec la pièce voisine : aussitôt cette porte se referme, et un vacarme de lutte parvient aux oreilles de Thérèse. On assassine Jean ! Elle veut aller à son secours, elle appelle, elle crie, elle se jette contre la porte, et ne pouvant l'enfoncer, s'y effondre. Lorsque cesse le bruit et que la porte se rouvre, un certain Siméon Keff, sorte de bravo au service du vieux roi, annonce à Thérèse qu'on lui a tué son amant, pour des raisons politiques. Quant à elle, on ne lui veut pas de mal. Qu'elle s'en aille, on ne l'inquiétera pas. Elle est épouse, elle est mère : qu'elle retourne au foyer où sa place n'est pas encore vide ! Terrifiée, vaincue, brisée, Thérèse sort en effet, s'en va devant elle, sans savoir où. Maintenant, et puisque Thérèse est bien partie, on peut remettre en liberté le prince Jean qui a été non pas tué mais terrassé, garrotté, bâillonné. Seulement l'effet obtenu n'est pas celui qu'escomptait le roi dans sa violence naïve. Loin que Jean ait été ramené à la raison par cette correction énergique et cette impérieuse démonstration de l'autorité paternelle, il est tel que nous le prévoyions : humilié, exaspéré, emporté contre son père par un accès de haine furieuse. Décidément, il y a de plus en plus de chances pour qu'il n'aille pas rejoindre son poste et que les conspirateurs attendent sous l'orme.

La pièce se terminera par un acte de comédie sentimentale ou de drame moral et larmoyant. Nous sommes de nouveau chez les Mégée, où l'absence prolongée de Thérèse commence à causer de vives inquiétudes. Comment! On dîne en ville, ce soir; il est déjà sept heures; et Thérèse n'est pas de retour! Des minutes, des minutes se passent. Sept heures un quart! Sept heures vingt minutes! Thérèse arrive enfin, ou plutôt on la ramène, dans quel état! Songez qu'après la scène que vous connaissez, elle s'est enfuie dans le bois de Boulogne, est tombée évanouie dans une allée; on l'a transportée dans une pharmacie, un médecin l'a accompagnée en fiacre. Elle a droit à un peu de migraine et à ne pas aller dîner en ville. Mais quoi! Il paraît que ce dîner a une importance extraordinaire. Si Thérèse n'y assiste pas, le mariage de sa fille Rose est rompu. Et celle-ci vient elle-même supplier sa mère de ne pas la désespérer, de faire un petit effort, d'aller s'habiller. Depuis qu'elle est rentrée chez elle, Thérèse a été reprise par l'atmosphère familiale, elle a été touchée par la douceur de son mari, par la tristesse de sa belle-mère, et voici maintenant que le chagrin de sa fille l'émeut aux larmes. C'est le réveil de l'instinct maternel. Donc Thérèse se pare pour ce dîner solennel, et lorsque, en grande toilette, elle traverse de nouveau son salon, elle y rencontre, qui? le prince Jean. La surprise des deux côtés est égale : « Comment! vous n'êtes pas mort! — Comment! c'est mon deuil que vous portez... si décolleté! » Voilà enfin l'épreuve décisive qui va remettre les choses dans l'ordre et après laquelle chacun rentrera dans la voie qui lui est naturelle : Thérèse retournera à ses devoirs

d'épouse et de mère, le prince Jean ira dans les Balkans oublier et régner.

Nous pouvons maintenant préciser ce qui constitue le système dramatique dont *le Réveil* est un spécimen tout à fait significatif, et, en quelque sorte, le type. Ce qui nous frappe d'abord, c'est combien d'événements s'y pressent en peu de temps. On se plaignait jadis que l'action d'une tragédie fût un peu à l'étroit dans l'espace de vingt-quatre heures. C'est en moins d'un jour et demi que surgissent, s'enchaînent et se dénouent, dans *le Réveil*, tant d'incidents, d'ailleurs si peu ordinaires ! En moins d'un jour et demi, le roi dépossédé apprend le succès des manœuvres de ses partisans, met son fils au courant de la situation et des obligations qu'elle lui impose, découvre et déjoue l'intrigue amoureuse du jeune prince, improvise le drame de la maison de Passy. Entre sept heures vingt du soir et huit heures, Thérèse de Mégée, dont la journée a été déjà si remplie, si fatigante et si énervante, trouve le temps d'avoir avec son mari un entretien tout intime, avec sa fille un concert de sanglots, avec sa belle-mère une scène aigre-douce, avec son amant une sorte de duel d'ironie, et, sa toilette faite, d'arriver encore à point pour se mettre à table ! En vérité, elle n'a pas eu une minute à perdre.

Non seulement les événements sont nombreux et pressés, mais c'est de leur combinaison que résulte tout le drame. Nous sommes sans cesse obligés de faire à l'auteur des tas de concessions et d'admettre les arrangements arbitraires auxquels s'est plu sa fantaisie, et sans lesquels l'action elle-même du drame deviendrait impos-

sible. Car supposons un seul instant que la révolution soit moins imminente dans les Balkans et que les conspirateurs puissent attendre, c'est toute la pièce qui tombe : Thérèse a le temps de devenir la maîtresse du prince Jean, et il y a fort à parier que ses sentiments vertueux, s'ils se réveillent un jour, se réveilleront trop tard. Supposez que le prince Jean n'ait pas commis l'énorme maladresse et, pour tout dire, l'invraisemblable faute d'attirer la jeune femme dans une maison qui appartient à son père, c'est tout le second acte qui devient impossible. Il faut de toute nécessité que cette petite maison soit une maison de conspirateurs, que le roi de Sylvanie y entre à sa guise, et y commande en maître. Il faut que ce soit une maison à deux fins : ce double emploi et cette destination double sont le tout de l'affaire. Une autre adresse de rendez-vous, une autre disposition des lieux, et toute la pièce est changée. Et nous ne sommes pas au bout de ce jeu des rencontres et des coïncidences. Il faut encore admettre que le jour où le prince Jean doit partir pour les Balkans se trouve être précisément celui où Thérèse doit accompagner sa fille à un dîner qui décidera de son avenir. Et il faut non moins nécessairement que, dans cette maison mal gardée, le prince Jean se trouve dans le salon de Mme de Mégée, juste à l'instant où celle-ci y paraîtra dans son attirail de mondaine. Comme on le voit, c'est d'un certain agencement des circonstances qu'est fait ici tout le dramatique. Tragédie, je le veux bien, *le Réveil* est, dans toute la force du terme, une tragédie de situations.

Cette importance donnée aux situations ne peut manquer de diminuer d'autant la portée morale

de l'œuvre. On se demande à quoi tend un si grand effort, et en vue de quel but laborieusement poursuivi l'auteur a construit un échafaudage si imposant. Se peut-il qu'il n'ait voulu, en partant de si loin, qu'aboutir à la rencontre finale de Thérèse et de Jean? S'est-il donné tant de mal pour arranger les choses, uniquement afin que Jean eût en quelque manière la vision de ce qui se passerait après sa mort, et fût témoin de la façon dont Thérèse porterait son deuil ? La révélation que lui apporte cette minute peut-elle être vraiment l'objet vers lequel tendait toute la pièce? Mais nous avons bien de la peine à comprendre et à admettrele sens que le prince Jean attache à cette rencontre. Parce qu'il a convié la jeune femme à un rendez-vous, si malencontreusement choisi et si mal abrité contre les surprises fâcheuses, exige-t-il donc que celle-ci s'enferme dans quelque couvent pour y pleurer sa vertu miraculeusement conservée? Parce qu'il a disparu, par une mort réelle ou fictive, de cette existence où il a tant fait pour apporter le trouble, pense-t-il que Thérèse ne soit plus la même femme qu'elle était auparavant, et tenue aux mille obligations de l'existence familiale, sociale, mondaine? Parce qu'on va dîner en ville et qu'on a revêtu la toilette de circonstance, ou même parce qu'on échange à table des propos obligeants et qu'on y montre un visage souriant, cela prouve-t-il qu'on n'ait pas le désespoir dans le cœur? Ah! le naïf petit prince ! Et comme il lui manque d'avoir lu les livres de M. Paul Hervieu, où éclate justement, dans un si saisissant relief, le contraste entre les apparences de l'attitude mondaine et la réalité de la vie intérieure ! Lisez

l'Armature, mon prince, et lisez *Peints par eux-mêmes !*

Ou bien devons-nous, comme semble l'indiquer le titre de la pièce, penser que l'auteur a voulu nous faire assister au dénouement d'une crise morale, au « réveil » des sentiments de devoir et de famille dans une âme où ils avaient un instant sommeillé? Mais ce réveil n'a de valeur psychologique et morale que s'il est le résultat d'un travail intime, d'un progrès de sentiments ; il perd toute signification, s'il a été causé uniquement par une brusque commotion nerveuse. Après le quart d'heure passé au rendez-vous de Passy, Thérèse revient à jamais guérie de l'adultère et de ses joies : avouez qu'on le serait à moins! Et comme on comprend l'excellente impression que lui fait, au retour, la maison conjugale ! C'est l'impression de soulagement qui succède, après le danger, aux affres de la peur. Voici au moins une maison où elle est sûre qu'il n'y a pas de sicaires embusqués derrière les portes. Voici un salon où elle peut se reposer sans émoi : on n'assassine pas dans la pièce à côté. Ce mari avec qui elle cause, c'est un homme de tout repos et pour ou contre qui personne ne conspire. Cette belle-mère, cette fille, ces amis ne songent qu'à lui faire une vie plus entourée, une existence plus complète et plus calme. Ah ! la saine atmosphère ! Comme on y respire à l'aise ! L'épanouissement de l'âme y commence par la sensation d'un bien-être physique.

Par suite encore de cette prédominance des situations, les êtres disparaissent ici devant les choses et les caractères ne s'aperçoivent plus dans l'ombre des événements. Chacun des personna-

ges n'est indiqué que d'un trait sommaire. Un rôle dont on eût aimé à trouver une étude un peu poussée, est sans doute celui de Thérèse. Mais c'est à peine s'il est esquissé, d'une façon volontairement indécise et vague. Qui est cette femme et par quels traits se distingue-t-elle de n'importe quelle autre héroïne de théâtre ? Est-ce l'imagination, est-ce la sensibilité qui domine chez elle et qui risque de la perdre? En quoi consiste la crise qui vient de se déclarer dans son existence, et comment a-t-elle été préparée? Comment se fait-il qu'une femme dont la conduite a été jusqu'alors irréprochable, qui est arrivée à la maturité, qui sent autour d'elle les liens de tant de devoirs, se trouve soudain si près de la faute? Quelles déceptions, quelles révoltes, quelles souffrances l'ont amenée au bord de l'abîme? Nous n'en savons rien et nous sommes libres de suppléer, comme il nous plaît, à toutes les indications que nous a refusées l'auteur. C'est qu'en effet celui-ci n'a pas cherché à faire un drame de psychologie, et que, dans les circonstances telles qu'elles sont groupées, il importe à peine que l'héroïne ait telle nature ou telle autre.

Faut-il parler du roi des Balkans? Nous ne savons devant lui si nous devons trembler ou nous sentir en confiance. Ce galant homme, que nous avons vu tout à l'heure si respectueusement tendre avec une vieille dame pour qui il a brûlé de feux ardents et chastes, se peut-il qu'il ait commis toutes les atrocités dont on l'accuse? Que pense de lui M. Paul Hervieu? Et que pense-t-il du prince Jean? Avait-il prévu l'impression presque pénible que nous cause la débilité de ce prince pusillanime ? On lui parle de son nom, de sa race, des

traditions et des principes qui s'incarnent maintenant en lui, des espérances d'un peuple, des sacrifices qu'un tas de braves gens ont acceptés pour l'aider à reprendre son rang, du bien qu'il peut faire, et enfin de l'énorme responsabilité dont le voici chargé. Lui, il ne veut rien savoir, sinon qu'il y a, dans une maison où il est reçu en ami, une matrone dont il escompte la chute. Rien de plus pitoyable que l'argumentation où ce malheureux, tout en accumulant les sophismes, nous laisse si bien deviner l'unique intérêt dont il soit touché et qui est celui de son plaisir. Nous en venons à concevoir une espèce de sympathie pour son ogre de père. Le mari, la fille, la belle-mère de Mme de Mégée, sont pareillement sans caractère... Encore une fois, il en doit être ainsi dans ces sortes de pièces : on n'a que faire d'introduire l'analyse des sentiments et des passions dans des situations par elles-mêmes si pathétiques. Et c'est une condition du genre que les êtres humains y soient réduits au rôle d'instruments dont joue à son gré le hasard.

Quand on voudra faire comprendre par un exemple ce qu'est le pathétique de situation, et l'opposer au pathétique de sentiments, on n'aura qu'à citer *le Réveil* et l'opposer à *la Course du Flambeau*.

Si *le Réveil* est, pour la facture, fort différent des autres pièces du même auteur, nous y reconnaissons cette conception de la vie qui fait l'unité intérieure de l'œuvre de M. Hervieu, une conception dure, amère, atroce et pareille à un effroyable cauchemar. Une fois de plus, M. Hervieu s'est mis en devoir de dissiper ces mirages dont nous aimons à nous enchanter, pour ne nous plus lais-

ser apercevoir que la réalité désolante. Nous soupirons après l'amour et nous en attendons toute sorte de félicités ; elle aussi, Thérèse de Mégée, après avoir résisté longtemps aux tentations, au troublant murmure qui s'élève sur les pas de toute femme désirable, se résout à répondre à l'appel de l'amour : elle conservera de cette expérience unique un souvenir qui sera celui des heures les plus horribles qu'elle ait vécues. Nous croyons fermement que, par delà la mort, nous continuerons de vivre dans la mémoire et par le regret de ceux qui nous ont aimés. La vérité est que nous pouvons disparaître, sans que rien soit changé dans le train des choses, et rien dans la vie même de ceux à qui nous croyions être le plus indispensables : notre trace est déjà effacée sur le chemin où nous allions, voyageurs inutiles. Ce qu'il y a de plus naturel dans l'ordre des sentiments, c'est la tendresse des pères et des enfants : écoutez donc ce fils et ce père s'invectiver l'un l'autre, et les termes de mépris, de colère, de haine, se heurter dans ce dialogue familial. Nous admirons la fidélité aux principes traditionnels ; voyez-la personnifiée par ce despote aveugle, cruel, sanguinaire, auquel ses sujets ont infligé ce surnom : le Prince Rouge ! Nous imaginons qu'il y a une pitié généreuse, un respect de la vie humaine à la base des théories humanitaires où s'attendrit l'âme des extrêmes civilisés ; écoutez quel secours opportun elles prêtent aux défaillances d'un dégénéré soucieux avant tout de se dérober à un devoir ! Nous nous sommes habitués à faire de la volonté la faculté essentielle, directrice de la vie et maîtresse de la destinée : le fait est que nous sommes

les jouets de l'accidentel et que tout dépend de l'occasion. C'est de toutes ces déceptions, de toutes ces vanités, de toutes ces ironies qu'est faite la trame de notre existence.

15 janvier 1906.

M. HENRI LAVEDAN

LE MARQUIS DE PRIOLA.

Peindre un caractère au théâtre, c'est refaire un portrait, déjà vingt fois exécuté par d'autres, et qui restera toujours à recommencer. Car la nature humaine n'est guère variée dans ses traits essentiels, mais ceux-ci ne cessent de se modifier légèrement sous l'action du milieu social ; le cadre a changé, le portrait ne s'y adapte plus, il faut les remettre d'accord. Aucun travail n'exige plus de véritable invention et d'originalité. Aussi fallait-il quelque hardiesse à M. Lavedan pour tenter de remettre à la scène le caractère de don Juan : à tout prendre, il y a réussi. *Le Marquis de Priola* est une comédie vigoureuse et incomplète, brillante et dure, saisissante et pénible, et à laquelle

on peut faire toute sorte d'objections, mais dont on ne peut contester le mérite. C'est une œuvre où l'auteur a ramassé les ressources diverses et en apparence contradictoires de son talent et il les a combinées en vue d'écrire une pièce qui eût vraiment la marque de son esprit.

Car le talent de M. Lavedan nous déconcerte d'abord par une sorte de surprenante dualité. Il y a deux Lavedan, dont l'un semble la contre-partie de l'autre. L'un, peintre de mœurs qui n'est curieux que des mauvaises mœurs, ne s'intéresse qu'aux formes variées de notre corruption, ne se lasse pas de nous en remettre les images sous les yeux, en multiplie à plaisir les exhibitions effrontées : ce Lavedan-là a mis au théâtre quelques-unes des scènes les plus vives qu'on y eût encore vues. L'autre, moraliste éperdument moral et bourgeois à tour de bras, est le représentant de toutes les saines doctrines, le conservateur de tous les bons principes, l'avocat de la famille, le héraut du devoir, le poète ému de l'innocence : ce Lavedan-là a mis au théâtre quelques-unes des tirades les plus vertueuses, quelques-unes des déclamations les plus outrageusement honnêtes qu'on y eût encore entendues. Lorsque, d'une œuvre à l'autre, ces deux écrivains alternent et que, du *Nouveau Jeu* à *Leurs Sœurs*, ou du *Vieux marcheur* à *Catherine*, nous nous trouvons en présence tantôt de l'un et tantôt de l'autre, nous nous demandons : lequel des deux est le vrai ? Lorsque, dans un même ouvrage, comme dans *Viveurs*, nous les rencontrons tous les deux, et tour à tour, nous les renvoyons dos à dos. Il nous faut un peu de réflexion et quelque effort pour admettre que ces deux hommes puissent n'en faire qu'un, et

pour nous aviser que, dans les œuvres mêmes où le peintre de scènes galantes semble seul s'être donné carrière, le moraliste n'était pas complètement absent.

Tel est pourtant le cas de M. Lavedan. Tout attiré qu'il soit vers l'étude de certaines formes de la vie, il n'est pas séduit par elles ; il n'a ni indulgence ni sympathie pour les personnages qu'il nous présente ; il est bien loin de trouver leur corruption délicieuse et exquise leur déliquescence. A mesure qu'il pénètre davantage dans leur intimité, il aperçoit mieux la platitude de leurs sentiments, la pauvreté de leurs idées, leur détresse intellectuelle, leur misère morale, la vulgarité de leurs élégances, l'ennui de leurs plaisirs, la niaiserie de leurs passe-temps, le vide de leurs existences désolées ; leur âme n'est que sottise, laideur et vilenie ; et il arrive que cette sottise soit méchante, que ces imbéciles deviennent dangereux : ils sont abominables. Cette attitude que prend M. Lavedan vis-à-vis de ses modèles contraste avec celle de la plupart des peintres de la vie que les étrangers appellent parisienne. Ceux-là sont amusés par le spectacle qu'ils peignent ; lui, il en est irrité. Ils sont des dilettantes et des ironistes ; lui, par les procédés qu'il emploie, par l'âpreté du ton et la cruauté de certains traits, est un satirique.

D'après cela, il est aisé de deviner dans quelles dispositions l'auteur du *Marquis de Priola* devait aborder l'étude du Don Juan moderne : il le connaît à merveille pour l'avoir maintes fois rencontré dans le monde spécial où ce personnage fait figure de héros et il le déteste. Nous allons avoir un Don Juan peint en pied par un peintre familier

avec son modèle, et qui le hait et qui le méprise. C'est l'originalité de cette création. Don Juan présenté par un écrivain qui non seulement ne l'aime pas, mais qui n'a même pour lui aucune espèce d'admiration, voilà ce qui est nouveau.

On s'entend assez bien quand on parle du donjuanisme, et on peut aisément énumérer les traits qui entrent dans sa définition. Don Juan est aimé de toutes les femmes. Pourquoi? On ne sait. Il peut n'avoir ni beauté, ni esprit : il se fait aimer. Il réussit où d'autres échoueraient qui semblaient mieux faits pour plaire. Il est vraiment irrésistible et sa puissance de séduction est incontestable. A quoi tient-elle? La nature, qui a ses raisons que la raison ignore, et qui va obscurément à ses fins, en a décidé ainsi. Il paraît : on lui cède. Plus tard, et une fois sa réputation établie, son prestige s'explique aisément et le mystère cesse d'en être un. Le succès va au succès ; une femme ne paraît-elle pas d'autant plus désirable qu'elle est désirée par plus de gens ? D'ailleurs, auprès de Don Juan, une femme sait qu'elle est en danger : cela ressemble fort à être perdue.

Don Juan aime toutes les femmes : après tout, il se peut que ce soit son principal moyen de séduction et que là se trouve le mot de l'énigme. L'amour est chez lui à l'état d'instinct : c'est la recherche du plaisir sensuel. La sensation s'émousse par l'habitude, s'avive par le changement ; aussi l'inconstance est-elle un des traits inhérents à ce caractère. Tout succès d'amour n'est qu'un épisode de la lutte éternelle des sexes, succès pour l'homme et défaite pour la femme ; aussi Don Juan veut qu'on lui résiste et n'apprécie que les victoires disputées, car chez l'homme l'instinct

de l'amour ne se sépare pas de l'instinct de conquête. Au moment, d'ailleurs, où il entreprend une nouvelle conquête amoureuse, Don Juan est sincère, et dupe de l'illusion. Il croit aimer pour la première fois, et pour toujours. A l'idée de la maîtresse qu'il n'a pas encore possédée il immole le souvenir de toutes les autres ; il donnerait sa vie pour la minute de plaisir qu'il attend ; s'il faut, en effet, exposer sa vie, il n'hésite pas : il va, au mépris de tous les périls, où l'appelle sa destinée. Le mirage de la jouissance espérée le fascine, le rend insensible à tout ce qui n'est pas elle, comme fait pour le joueur l'appât du gain, ou pour le soldat la lueur entrevue de la gloire.

L'amour est égoïste, et Don Juan ne songe qu'à lui-même. Bien entendu ! Quand, à propos de l'amour, on parle de dévouement, de bonté, d'oubli de soi, c'est qu'on y fait entrer toute sorte de notions qui n'y étaient pas contenues. Au surplus, comme l'enfant gâté dont sa mère fait un ingrat, Don Juan est l'enfant gâté de toutes les femmes. On prend aisément le pli d'être adoré ; et à force de voir toutes ces adorations qui viennent à vous, on conclut qu'elles vous sont dues. On se met à part du reste des hommes, on devient une espèce d'idole ; et ce ne sont pas seulement des hommages et des prières que les dévots offrent à l'idole, mais ce sont aussi des soupirs et des plaintes ; larmes et sanglots sont parmi les plus chères offrandes : tout culte a ses victimes. Don Juan ne s'étonne, ni ne s'émeut, s'il apprend qu'on souffre par sa faute et pour lui : il est des ruines inévitables, et celles qu'il sème ne lui semblent pas un obstacle qui doive l'arrêter dans la poursuite exclusive de son bien. Ajoutez que le goût du

plaisir entraîne fréquemment une certaine dureté de cœur : c'est ici le domaine de l'instinct, qui est aussi celui de la férocité. Il faut donc que Don Juan soit égoïste, et il se peut qu'à l'occasion il devienne méchant.

Don Juan suit l'impulsion naturelle ; or la société n'existe qu'à condition de s'opposer à la nature. Religion et morale ont pour objet de contraindre et de dompter l'instinct ; par suite, il faut que Don Juan devienne leur ennemi, qu'il se pose en adversaire de la loi de Dieu et de celles des hommes. Ou bien il est un croyant, comme chez Tirso de Molina ; et il fait le brave, il cherche à s'étourdir pour oublier la menace de la vengeance divine qu'il sent peser sur lui. Ou bien il est un incrédule, comme chez Molière ; il se fabrique une philosophie à sa convenance et trouve dans le libertinage de la pensée un utile auxiliaire au libertinage des mœurs. Tout se tient dans une société organisée, et l'oubli d'un devoir entraîne celui de tous les autres : l'athée est amené à se conduire en mauvais fils et en mauvais maître, comme il s'est conduit en mauvais époux. Ainsi l'homme de plaisir s'achève en impie et en scélérat.

Aimé de toutes les femmes, amant universel, égoïste, impie, tel est le type de Don Juan dans toute l'étendue de sa définition et, pour ainsi dire, au complet. C'est celui qu'a mis en scène le XVIIe siècle. Chez lui, tous les traits du caractère sont des conséquences de ce goût du plaisir auquel il subordonne tout le reste ; voilà le point à noter, et cette remarque nous aide à comprendre en quoi consiste la perversion du type à laquelle nous fera assister le XVIIIe siècle. Désormais Don Juan s'attachera passionnément non plus au plai-

sir lui-même, mais à ce qui jadis n'était pour lui que le moyen de se le procurer. Perversion pareille à celle de l'avare qui, au lieu d'aimer dans l'argent les satisfactions que l'argent sert à acheter, en arrive à aimer cet argent pour lui-même : comme l'avare qui meurt déguenillé et sordide sur son tas d'or, Don Juan vit sans amour dans son libertinage. La conquête, qui jadis n'était pour lui qu'un aiguillon de l'amour, lui devient une satisfaction qui se suffit à elle-même : il conquiert pour conquérir, pour dominer, pour humilier; il change, il trahit, pour la vanité d'être infidèle. Et ces souffrances dont il ne se faisait pas scrupule jadis d'être l'occasion, il veut en être la cause ; il les provoque, parce qu'elles sont devenues le meilleur de sa joie: il goûte le plaisir des larmes d'autrui. Froid, sec, inhumain, il est l'orgueilleux ou le roué, Lovelace ou Valmont.

Reste le Don Juan des romantiques. Avec eux, le type est non plus perverti, mais faussé. Ils en font un chercheur d'idéal, un symbole de l'humanité qui, au prix d'expériences toujours renouvelées, toujours déçues, poursuit son rêve et s'élève sans cesse. Comme d'ailleurs ce que cherche Don Juan est la plus matérielle des réalités, et comme il est dans sa destinée qu'à chaque expérience il descende un peu plus bas, l'interprétation romantique n'est donc qu'un contresens. Il suffit de s'entendre et de convenir qu'on prendra les mots au rebours de leur acception.

Chacun de ces types est en étroit accord avec l'époque où il s'encadre, dépendant des formes sociales, de l'état des mœurs, de celui des croyances et des idées. Voici maintenant Don Juan tel que l'ont façonné les conditions de notre vie.

C'est un homme d'aujourd'hui ; il porte le frac et le smoking; mais, en perdant l'épée qu'il portait au côté, ce flot de rubans qui nouait ses souliers et la plume au chapeau qui lui faisait une manière de panache, il a beaucoup perdu : il a perdu toute l'élégance extérieure qui masquait la vilenie foncière du personnage.

Le « grand seigneur » de jadis pouvait puiser dans le préjugé du rang cette idée que sa naissance l'élevait au-dessus de certains devoirs et qu'il y aurait même eu pour lui de l'indignité à se plier à la morale de ceux qui n'étaient pas « nés ». Il conservait dans sa dépravation quelque allure, et son impertinence avait de la hauteur. A tout le moins, il était soucieux, en toutes choses, de ne pas se conduire comme un laquais. Le marquis de Priola appartient à une époque où un titre de noblesse ne correspond plus à aucune réalité. Voulez-vous juger de son élégance ? Voyez-le dans la scène des almanachs, l'une des deux ou trois scènes de la pièce qui sont supérieurement traitées. Ce bourreau des cœurs a fait venir chez lui, dans la salle des exécutions, une jeune femme. Il commence par l'exciter en lui montrant des gravures obscènes. Après quoi, au moment où l'amoureuse va s'abandonner, il lui fait une grimace de singe et la congédie. Il y a, pour désigner ce genre de procédés, des termes spéciaux dans l'argot des barrières. Ce sont, dans leur inconvenance, les seuls qui conviennent. Car le décor ne fait rien à l'affaire et peu importe qu'on ait un titre de marquis, quand on se conduit comme un goujat.

Don Juan était brave; le sentiment de l'honneur lui tenait lieu de conscience; il lui restait quel-

que moyen de rattraper sa propre estime, sinon la nôtre. Dans la société où le type nous apparaît pour la première fois, société romanesque, chevaleresque, où il y avait de l'imprévu, où les caractères n'étaient pas amollis, où les mœurs n'avaient pas perdu toute leur rudesse, la carrière du séducteur avait quelque chose de la carrière des aventures : elle représentait une série d'enlèvements, de duels, de surprises, de coups donnés ou reçus. On risquait la vengeance, non seulement d'un mari, mais d'un père, d'un frère, d'un parent engagé d'honneur à ne pas laisser impunie l'insulte faite à la famille. Nous vivons dans un temps où de tels désagréments ne sont plus à craindre. On n'a plus le droit d'être son propre justicier ; car le divorce a tout de suite fait de réparer les accrocs donnés à la foi conjugale, et une législation de tout repos protège le suborneur. Dans notre société policée, régularisée, assagie, que risque le séducteur ? Il risque le commissaire de police, le tribunal correctionnel, et seize francs d'amende.

L'impiété elle-même avait jadis un air de défi; l'incrédulité était légère : M. Homais, en passant par là, a beaucoup changé les choses. Le scepticisme était une bravade : il est tombé à la qualité de denrée de consommation courante. Les aphorismes dont nous voyons s'éblouir et s'épouvanter le philosophe Priola, où n'ont-ils pas traîné ? Dans quelles vagues gazettes n'ont-ils pas été ressassés, et quel « penseur » de collège n'en a régalé les jouvenceaux de son âge?

Arrivons à ce qui, chez M. de Priola, est caractéristique. Je crains qu'en lui attribuant des origines exotiques, l'auteur ne nous ait déroutés. Ce

bellâtre cosmopolite est en fait un proche parent du prince d'Aurec. Il appartient à ce même monde de gentilshommes oisifs, viveurs, gens de cercle et de sport, dont M. Lavedan s'est fait l'historiographe. Par une sorte d'atavisme, ou peut-être parce qu'au fond il vaut mieux que son entourage, il a des goûts de grandeur et de domination. En d'autres temps, il eût été général d'armée, diplomate, ministre, prince de l'Eglise, il se serait poussé dans les charges et dans les honneurs. Aujourd'hui toutes les carrières lui sont fermées. L'horizon lui est limité de toutes parts. Il est inhabile à toutes les besognes par où désormais un homme peut s'élever à de grandes situations. Il ne peut exercer sa domination sur les hommes ; mais il peut dominer les femmes. C'est l'unique moyen qui lui reste pour affirmer sa supériorité : il en use. Il se doit à lui-même d'en user : c'est le devoir et c'est la consigne. En s'y conformant, il n'obéit pas à une exigence de ses sens : son tempérament est médiocre ; quoique des rencontres du genre de celle qu'il a eue avec Mme de Valleroy n'aient pas dû, suivant le mot de la dame, beaucoup le « fatiguer », il est « à la côte » avant la cinquantaine. Le plaisir n'est dans l'affaire que pour fort peu de chose : il n'aime pas ses maîtresses ; il leur joue une comédie d'amour, dont lui-même il n'est pas dupe. Est-il méchant? Il met trop d'insistance à nous en convaincre, pour que nous ne soyons pas tentés d'en douter. Est-il sceptique? Tout son scepticisme craque devant une ingratitude. Ni sensuel, ni roué, cet homme, qui est tout cerveau, obéit à une idée. Il est l'esclave d'une convention. Il s'est tracé un programme et s'en répète à lui-même les

articles, afin de se donner du courage. Il dépend de l'opinion. Il ne tient à avoir des maîtresses qu'afin qu'on sache qu'il en a : c'est sa manière à lui d'entendre l'honneur. Il n'opère que sous les yeux de la galerie ; le tête-à-tête n'a pour lui de douceurs que par-devant témoins. Il y a des compères cachés derrière la porte. Ils publieront le dernier exploit du marquis ; il en rejaillira sur lui de la considération. Il pourra demain se présenter aux gens de son monde. « Qu'est-ce qu'on en dira au cercle? » se demande je ne sais plus quel personnage de comédie. Le marquis de Priola fait de même. C'est le Don Juan par respect humain et par théorie ; ce n'est pas seulement le Don Juan par profession, c'est le Don Juan par devoir.

Le type ainsi conçu est curieux, il est neuf, il est vrai. Comme, jadis, en écrivant *Monsieur Alphonse*, Dumas s'accusait d'avoir déshonoré un nom de baptême, M. Lavedan peut se vanter d'avoir dépoétisé un type littéraire. D'une main très sûre, il a écarté les vains prestiges et montré dans sa nudité, c'est-à-dire dans sa laideur, celui qu'une littérature morbide a longtemps célébré : le dilettante, l'artiste, le chercheur de sensations. Il a fait tomber le masque du héros de roman : le pleutre est apparu...

Seulement cette conception entraînait de graves inconvénients et des obstacles dont M. Lavedan n'a pas triomphé. Le personnage, auquel il ne laisse aucune excuse et aucune élégance, est monotone et monotone dans la laideur. Nous passons la soirée dans la compagnie d'un vilain monsieur ; et ce vilain monsieur tire à soi toute l'attention : il est toute la pièce. Trop est trop. Cet étalage de cynisme, cette pédanterie dans la perversité, sont d'un petit-

maître qui serait un cuistre. Le spectacle, continûment pénible, est souvent désobligeant. Tout ne pouvait pourtant pas se passer en tirades et professions de foi : il fallait mettre en scène le donjuanisme du marquis. De là certaines scènes, parmi lesquelles la scène des almanachs est la mieux venue, et la plus révoltante. Elle est d'une crudité qui dépasse tout ce qu'on avait osé jusqu'ici à la Comédie-Française, et, je pense, ce que devrait se permettre un auteur homme de goût. Le public l'écoute avec son ordinaire longanimité; il laisse tout passer comme lettre à la poste; il n'a aucune envie de regimber.

Je sais bien que, pour soulager notre conscience, M. Lavedan a opposé, au satanisme du père, les généreuses révoltes du fils. Le malheur veut que le rôle soit tout à fait conventionnel et que nous ne croyions pas un instant à son existence. Ce bon jeune homme a été tiré du lot de bons jeunes gens dont Augier et Dumas ont abondamment fourni le répertoire : il ne vient pas de la vie réelle. Dans la réalité, nous prévoyons à coup sûr ce que serait devenu un garçon élevé comme l'a été le fils du marquis de Priola, et jeté à vingt ans en pleine vie facile, muni de l'argent et des conseils que ne lui marchande pas l'auteur de ses jours. Qu'il ait, dans la pièce de M. Lavedan, résisté à de telles tentations, c'est un pur effet du hasard, ou plutôt c'est une fiction de l'auteur.

Il est exact encore que le marquis de Priola est puni au dénouement. La paralysie joue ici le rôle de la statue du Commandeur. C'est le châtiment naturel substitué au châtiment surnaturel, et la physiologie faisant fonction de morale. Mais toute la portée d'un tel dénouement tombe devant cette

simple remarque que beaucoup de viveurs sont récompensés par une verte vieillesse, et que ceux qu'on traîne dans de petites voitures n'ont pas tous été des Don Juan. Ce châtiment n'est ni fatal, ni même topique ; mais il fournissait à l'auteur une façon commode de se tirer d'affaire. En confiant à la médecine le soin de punir le vice, M. Lavedan s'épargne la peine de donner à son étude une conclusion : c'est une manière de se dérober. Il eût fallu trouver autre chose, et cela en restant dans l'ordre des idées et des sentiments. A la perversion morale qu'est le donjuanisme, il fallait trouver un châtiment qui vînt de ses conséquences morales. Don Juan fait la chasse au plaisir, et le plaisir, justement parce qu'il le poursuit, lui échappe. Don Juan est assoiffé d'amour ; et le véritable amour, celui qui n'est plus seulement une sensation animale, mais une émotion marquée d'un caractère d'humanité, l'amour qu'ont chanté les poètes, celui que connaissent les simples et les purs, il en enviera, sans pouvoir la posséder jamais, la plénitude de bonheur. Voilà l'intime misère par laquelle Don Juan est puni, le jour où il s'aperçoit qu'il a fait un métier de dupe et que, de toutes ses victimes, il est encore la plus pitoyable.

A quoi bon insister sur certains défauts dans la conduite de la pièce? Ils sautent aux yeux et tout le monde les a relevés. Si les défaillances de métier sont assez nombreuses, il nous suffit que M. Lavedan ait ici fait œuvre d'observateur, de moraliste, et d'écrivain.

15 février 1902.

LE DUEL.

Etait-il possible, en plein xxe siècle, de mettre à la scène une pièce qui, à la manière des moralités de notre ancien théâtre, ne serait qu'un dialogue entre l'esprit et la chair, le ciel et l'enfer, Dieu et Satan ? Dans cette pièce qui emprunterait sa substance à la morale religieuse et qui ne tirerait son action que du progrès d'une analyse de plus en plus aiguë, pourrait-on introduire tous les éléments du drame, un intérêt humain, des êtres vivants pour ou contre qui nous prendrions parti? La tentative était pour déconcerter les plus audacieux ; d'autant qu'il ne suffisait pas de la mener honorablement à bonne fin : il fallait y réussir avec éclat, y triompher de haute lutte. C'est ce que vient de faire M. Henri Lavedan. Sa nouvelle comédie est une des plus originales et des plus hardies que nous eussions entendues depuis bien longtemps. Elle forme une espèce de contraste violent avec les platitudes où se traîne si souvent le théâtre d'aujourd'hui. Elle nous transporte, d'une poussée vigoureuse, dans la région des belles discussions, de la philosophie et de l'éloquence, sans rien abandonner des exigences de la scène. L'auteur du *Prince d'Aurec* et du *Marquis de Priola* ne nous avait encore rien donné qui lui fît tant d'honneur.

Le « duel » auquel on va nous faire assister est celui de l'idéal chrétien contre l'idéal païen. La morale chrétienne n'envisage que le devoir, celui qui s'impose à tous, absolument, sans concessions et sans compromis, et ne tient compte ni des révoltes ni des souffrances de l'individu. Ou, pour mieux dire, ces révoltes elle ne les ignore pas, ces souffrances elle ne refuse pas de les prendre en pitié, mais elle les change en mérites et en fait jaillir toute pure la source inépuisable des joies mystiques. La morale païenne envisage d'abord la jouissance de l'individu. Elle nous dit : « Parmi toutes les aspirations que la nature, consciente de ses fins, a mises en nous, il en est une qui prime les autres : c'est l'aspiration au bonheur. Quand toutes les forces de notre être, toutes les puissances de notre instinct nous sollicitent dans le même sens et nous crient que notre bonheur est là et non pas ailleurs, comment et pourquoi résister au plus impérieux des appels ? Ce n'est pas impunément qu'on s'écarte de la vérité, pour suivre des chimères forgées par l'esprit : l'heure est bientôt venue où, dans le regret de la jeunesse envolée, il ne reste plus qu'à faire le compte des biens dont on s'est volontairement privé. » Telles sont les deux conceptions de la vie que nous allons voir se heurter. Ce duel est par lui-même éminemment dramatique, puisque la lutte est l'élément essentiel du drame : il suffira qu'il s'engage à propos d'une question d'amour et dans un cœur de femme.

La duchesse de Chailles est infiniment malheureuse. On l'a mariée au triste représentant d'un grand nom, à un dégénéré, rongé de vices et de maladies, et que la manie de la morphine mène

grand train à la folie. Ce misérable est soigné dans un asile que dirige le docteur Morey. Rapprochés par les soins quotidiens qu'exige le malade, la duchesse de Chailles et le docteur Morey en sont venus à éprouver l'un pour l'autre un amour passionné; et bien que la duchesse s'efforce encore de cacher le trouble de son âme et de faire une belle résistance, nous voyons clairement qu'elle est à bout de courage. Je m'empresse de noter qu'il y a dans l'amour de cette grande dame pour le médecin de son mari quelque chose qui nous déplaît. En entrant dans une salle de théâtre, nous commençons par nous y imprégner de préjugés, dont l'un des premiers est le préjugé nobiliaire. Cela nous gêne de voir une duchesse haleter d'amour pour le médecin des fous.

Si encore l'auteur avait prêté à ce Morey quelque séduction! Mais il l'a rendu continûment antipathique; et c'est le principal défaut de l'ouvrage. Certes l'amour est l'amour, il se suffit à lui-même, on le constate et on ne l'explique pas; mais s'il en est ainsi dans la vie, il n'en va pas tout à fait de même au théâtre. Ici l'homme aimé doit encore nous paraître aimable. Il aurait fallu faire de Morey le docteur irrésistible, l'adorable athée, l'aliéniste délicieux. Cela même eût servi à la thèse de l'auteur et contribué à renforcer le drame. Plus nous aurions partagé la sympathie de la duchesse de Chailles pour l'ineffable directeur de l'asile Morey, plus nous aurions été touchés par la souffrance de ce cœur déchiré ; et nous aurions été émus à proportion par la lutte qui s'y livre. C'était par la vertu de son charme personnel, c'était par l'humanité de ses discours que Morey pouvait triompher des résistances de

la femme délicate et tendre dont il s'est épris. Mais on nous montre en lui une espèce d'âpre sectaire et de farouche anticlérical. Il est tout à la fois brutal et fat. Il a une façon qui n'est qu'à lui de faire sa cour. Dans l'amour de la femme qu'il convoite, il poursuit principalement le triomphe de ses doctrines philosophiques, et ne s'en cache pas. En couronnant sa flamme, c'est son athéisme que la duchesse réjouira. Au surplus, il la prévient qu'elle n'aura pas à s'en repentir : en le repoussant, elle ne sait pas ce qu'elle refuse ! Ce Morey a en lui-même une superbe confiance. Il y a des gens qui ne manquent jamais une occasion de faire une sottise ; c'est chez eux un don de nature, c'est une fonction : ils la remplissent avec la sûreté de l'instinct. Morey est de ces gens-là. Ses actes sont en conformité avec son langage. Ce qu'il accomplit de vilenies sous nos yeux dépasse sensiblement la mesure ordinaire. Tout concourt à nous le faire prendre en grippe, et, partant, à rendre tout à fait désobligeant l'amour de la duchesse pour ce butor.

Le docteur Morey est le héraut de la morale païenne; l'idée chrétienne est représentée par l'abbé Daniel et Mgr de Bolène. C'est ici qu'était le principal écueil de la pièce, et que l'auteur a dû se sentir guetté par le redoutable poncif. M. Lavedan l'a évité autant qu'il était possible ; c'est son principal mérite. Ces deux types de prêtres sont différents, au point de former contraste ; et ils sont, l'un et l'autre, pris sur le vif. L'abbé Daniel, un très jeune prêtre, a vécu dans le monde : il en a partagé les erreurs, à telles enseignes qu'il a été un fort mauvais sujet. Il s'est converti, à la suite d'un drame de famille ; il est entré dans les ordres ;

mais son âme, pour avoir été purifiée, n'a pas été changée. Il est resté un esprit inquiet ; il a conservé un culte presque païen pour la beauté, pour ce qui est distingué, raffiné, aristocratique. Sa piété, toute sincère qu'elle soit, se complique de dilettantisme, et peut-être n'est-elle qu'un dilettantisme de qualité supérieure et particulièrement noble. Ne lui demandez ni la simplicité, ni l'onction : il est de son temps. Ces inquiétudes et ces complications, Mgr de Bolène affirme que lui-même il les a connues. Nous avons quelque peine à l'en croire. Ce missionnaire, dont les Chinois ont fait un martyr et le gouvernement de la République un chevalier de la Légion d'honneur, a mis dans sa foi la carrure robuste, l'assurance et la vigueur tranquille de son tempérament de lutteur. Il traite par le mépris les mièvreries de l'âme moderne. Il sauve le pécheur en le rudoyant. Sa piété est la forme que prend chez cet apôtre taillé en athlète l'énergie combative.

Comme il faut bien que tous ces personnages en viennent à se rencontrer et qu'ils soient mis aux prises, nous les verrons défiler dans le cabinet du docteur Morey où les amènent divers prétextes. Pour rendre le duel plus rude, l'auteur imaginera que l'abbé et le docteur sont deux frères ennemis. La duchesse de Chailles, médiocrement croyante, mais chez qui se réveille une ancienne religiosité, se sera agenouillée au confessionnal, sans savoir que le prêtre auquel elle s'est adressée fût le frère de l'homme qu'elle aime... Cela sans doute est un peu artificiel; mais plus l'essence morale de la pièce était subtile, et plus les ressorts du drame devaient être tendus.

Le deuxième acte, qui est celui des rencontres

et des reconnaissances, est de tous points admirable pour la vigueur, la franchise et l'emportement. Nous avions quitté la duchesse de Chailles au moment où elle avait promis sa visite à Morey pour le lendemain. Comme elle s'acheminait déjà au rendez-vous, elle a été reprise de scrupules ; elle a obliqué, elle est retournée s'abîmer dans la confession et dans la prière. N'ayant pas rencontré le prêtre à l'église, elle est, dans son ignorance des règles ecclésiastiques, allée le trouver chez lui. Morey la rejoint, et, l'abbé ayant été appelé auprès d'un mourant, il reste seul avec elle pour cette explication décisive, que nous attendions et qui s'imposait. C'est une des scènes maîtresses de la pièce ; car c'est ici que chacun des deux personnages nous livre le fond de son âme, que se heurtent les deux morales, et que se répondent les arguments vivifiés par la passion. Cette scène en aura pour pendant une autre de même ordre et de même beauté, celle où les deux frères seront mis en présence et en antagonisme. Quel intérêt peut avoir le prêtre à empêcher que la duchesse de Chailles ne devienne la maîtresse de l'homme qu'elle aime et qui l'aime? Il y a un infâme soupçon à concevoir, il y a une basse accusation à émettre: Morey n'hésite pas à la jeter à la tête de son frère. Cet abbé, s'il veut si fort le salut de sa pénitente, c'est qu'il éprouve pour elle un sentiment où la charité chrétienne n'est que le masque de l'amour profane. Il est jaloux, tout bêtement; et c'est le vrai secret de sa sévérité. Morey ne s'est-il servi de cette atroce insinuation que comme d'une arme? Ou bien est-il de ceux qui, naturellement et par habitude de manie antireligieuse, salissent les rapports du prêtre et

de la femme ? Dans les deux cas, son procédé nous paraît également inqualifiable. Mais pendant qu'il subit l'invective de son frère, nous sentons que quelque chose faiblit chez l'abbé Daniel, qu'un doute, une appréhension, une terreur s'éveille en lui. C'est la pièce qui rebondit et c'est l'intérêt de psychologie qui se renouvelle.

Car on a reproché au début du troisième acte d'être languissant ; on s'est plaint que tour à tour la duchesse de Chailles et l'abbé Daniel vinssent nous faire entendre une confession inutile. Tout au contraire, ces deux morceaux étaient nécessaires dans un drame qui est celui de la conscience religieuse. Nous sommes, cette fois, dans le salon des Missions. Quinze jours se sont passés. La duchesse de Chailles, qui n'a plus revu ni l'abbé Daniel ni le docteur Morey, est venue trouver Mgr de Bolène. Elle lui fait part de la résolution qui maintenant est la sienne : elle veillera jusqu'au bout sur l'infortuné dont on a fait son mari ; elle assistera à cette agonie, qui d'ailleurs ne peut plus guère se prolonger. Après cela, elle entrera dans la vie religieuse ; l'ordre le plus austère est celui qu'elle choisira : il n'est humiliations et tortures par lesquelles il ne lui tarde de se mortifier...Le missionnaire écoute ces paroles ardentes sans étonnement et sans émoi : dans cette fureur de s'humilier il n'a pas eu de peine à reconnaître un des caractères que prend volontiers la piété chez certaines âmes, encore neuves à la dévotion, et qui est l'orgueil. De son côté, l'abbé Daniel déclare qu'il se sent désormais indigne d'être prêtre, qu'il a perdu non seulement la quiétude de l'esprit, mais la foi elle-même, et qu'il est un grand coupable. Avec la même bonhomie

bien portante et souriante, le missionnaire accueille ces plaintes dont l'accent ne lui est pas nouveau. L'abbé Daniel souffre de cette maladie du scrupule, à laquelle les plus pieuses entre les âmes sont sujettes. Il a besoin de changer de milieu ; il ira faire un tour chez les sauvages : cela est souverain comme remède à nos maux d'extrêmes civilisés.

Il faut conclure. Tout nous achemine à un dénouement, qui était le seul possible, et qu'au surplus on avait eu soin de nous donner à prévoir dès les premières scènes. Si on a fait du duc de Chailles un malade parfaitement incurable et condamné sans appel, c'est apparemment qu'on avait besoin de sa mort. Au début du troisième acte, nous apprenons en effet que cet enragé morphinomane, dans un accès de délire, s'est jeté par la fenêtre de son hôtel, et qu'on est occupé, en lavant le pavé de la cour, à effacer les dernières traces de cette inutile destinée. La duchesse de Chailles est libre. Et elle est, aussi peu que personne, faite pour la vie religieuse. Elle doit être femme et mère : l'unique rosaire qu'elle doive égrener, ce sont les dix petits doigts d'un enfant. Donc, elle va porter un deuil décent ; après quoi elle épousera Morey. C'est l'abbé Daniel lui-même qui lui en donne le conseil et qui lui prescrit ainsi son devoir. Souhaitons que ce devoir ne soit pas une pénitence et que cette pénitence ne soit pas trop rude !

J'ai signalé au passage les imperfections du *Duel*. La plus grave réside dans le rôle de Morey. Nous aurions voulu que la balance fût tenue plus égale entre l'avocat de Dieu et l'avocat du diable. Et puisque, à la fin, l'athée devait être récom-

pensé, nous aurions aimé qu'on nous le montrât moins indigne d'une récompense d'ailleurs si charmante. Les événements paraissent trop arrangés, trop combinés ; et il faut bien que ce soit l'avis de M. Lavedan, puisqu'il fait dire par un de ses acteurs que les choses n'auraient pu se passer ainsi sans une intervention de la Providence et s'il n'y avait du miracle dans l'affaire. Disons encore que les personnages de M. Lavedan parlent à ravir, mais qu'ils s'écoutent parler, et que si la pièce est très bien écrite, on s'en aperçoit un peu trop. Ces réserves faites, il reste que le *Duel* est une pièce d'un rare mérite. Elle tranche heureusement sur la production courante de notre théâtre. Elle entre dans le vif des préoccupations d'aujourd'hui, tout en remuant des questions qui sont de tous les temps. Et, après l'avoir entendue, on sait gré à l'auteur qui nous a fait goûter avec tant de vivacité un plaisir d'une qualité si relevée.

1er mai 1905.

M. JULES LEMAITRE

LA MASSIÈRE.

C'est une joie pour tous les lettrés de renouer connaissance avec M. Jules Lemaître auteur dramatique. On se fût difficilement résigné à admettre que la brillante série, inaugurée jadis par *Révoltée*, le *Député Leveau*, *Mariage blanc*, fût close à jamais. Ces comédies, chères aux délicats, sont parmi les plus originales qu'il y ait dans le théâtre contemporain : elles y ont mis une note qui, sans elles, y manquerait presque complètement. Ce sont les pièces d'un moraliste très avisé, analyste des sentiments plus encore que peintre des mœurs, et qui, à l'exemple des classiques dont il a été nourri, met la scène dans le cœur de ses personnages. Quand M. Jules Lemaître, à l'instar des professionnels, s'applique à peindre

l'aspect trépidant de notre vie moderne et à noter les dernières manifestations du parisianisme, il n'y réussit pas sensiblement plus mal que d'autres. Mais quand il cherche tout uniment à nous dire ce qui se passe dans la conscience de braves gens d'aujourd'hui, honnêtes et faibles, il est incomparable. Les cas de conscience un peu subtils, les situations morales un peu inquiétantes l'attirent, et il met à les traiter toute la souplesse d'un art aux apparences nonchalantes. Il arrive que le mouvement de ces comédies ne soit pas très vif, que les moyens employés y soient d'une simplicité excessive et que les entrées et les sorties des personnages ne soient pas ménagées avec une rouerie suffisante ; mais on ne fait guère attention à ces défaillances de l'homme de métier, tant on est séduit par la finesse de la notation psychologique, par la justesse du sentiment et celle non moins grande de l'expression. C'est un tel charme de trouver des gens qui pensent juste et qui sachent dire ce qu'ils pensent! Et, après tout, on préfère au maniement assez banal des ficelles scéniques, le jeu changeant des nuances morales. *La Massière* est de la meilleure veine de M. Lemaître. C'est une comédie de demi-teinte, souvent exquise, où nous goûtons cet infini plaisir d'entendre dialoguer des personnages qui sont bien nos contemporains, et qui pourtant sont des êtres de conscience scrupuleuse, débattant en termes choisis des problèmes délicats.

On a souvent mis à la scène le personnage du vieillard amoureux. C'est un personnage de comédie; l'erreur de Corneille et de Victor Hugo est de ne pas s'en être aperçus. Encore n'est-ce pas nécessairement un grotesque. A condition qu'on

ne fasse pas sa vieillesse trop chenue, et qu'on ne lui prête pas des propos trop avantageux, son cas peut être intéressant et appeler, à défaut de sympathie, une sorte de pitié. Après un certain âge, en effet, on n'est plus guère exposé à l'amour coup de foudre : on ne court pas grands risques de recevoir le soudain et violent coup au cœur, où il n'est pas possible de se méprendre et qui est sûrement de l'amour. Mais pour un danger auquel on échappe, on n'est pas quitte avec le danger. L'ennemi ne vous assaille plus de haute lutte et à front découvert; il s'insinue et il se déguise. On éprouve pour une jeune fille une tendresse qu'on ne s'avoue pas d'abord à soi-même, mais qu'ensuite on ne songe pas à s'interdire, puisque c'est, à n'en pas douter, un sentiment tout paternel, une tendresse de père à fille, et que la différence des âges est un sûr garant de son honnêteté. La pitié se met de la partie: on se fait presque un devoir de protéger un être faible et qui n'a de secours à attendre que de vous. On est sensible à des marques de reconnaissance, et on ne voit pas qu'on cherche à y surprendre l'aveu d'une affection partagée. A mesure qu'on est davantage envahi par la passion grandissante et quand on commence à voir clair dans son propre cœur, on s'irrite, on en veut à ceux qui y ont su lire plus tôt que vous. On en vient à les braver, à défier l'opinion, à crier tout haut son secret, à se donner le change à soi-même, à tenir son erreur pour un droit, sa faiblesse pour une vertu. Béni soit alors l'incident qui vous arrache à votre folie, au moment même où elle vous menait grand train vers l'abîme!

Tel est le cas que M. Jules Lemaître nous ex-

pose en nous contant l'histoire du peintre Marèze. Celui-ci est un grand artiste, et c'est un vieux brave. A cinquante ans passés, s'étant toujours tenu en dehors des coteries, il arrive enfin à la réputation, à l'aisance : c'est le prix d'une carrière de labeur et de probité. Ce sauvage n'est d'ailleurs pas un bohème. Il est marié à une femme qu'il aime d'une affection solide, après l'avoir jadis aimée d'amour ; il a un grand garçon de fils, un peu braque, ainsi qu'il convient à cet âge, d'ailleurs tout à fait gentil, bien doué et qui promet de faire un bon peintre. Marèze dirige un atelier de jeunes filles, et il éprouve, à se trouver dans ce milieu féminin, un plaisir innocent, — mais tout de même légèrement suspect. Encore, le danger n'est-il pas qu'il y ait autour de Marèze tant de jeunes filles, mais c'est que, parmi elles toutes, il arrive à n'en voir qu'une seule. Cette élève de prédilection est la « massière » de l'atelier, Juliette Dupuy. En qualité de massière, c'est elle qui a le plus d'occasions de parler au maître, de l'aller voir ; et, puisque ses fonctions mêmes font d'elle la représentante et l'avocate de l'atelier, quoi de plus naturel que l'espèce de familiarité créée par des rapports quotidiens ? C'est une honnête fille, intelligente, laborieuse, très supérieure en talent à ses camarades, et qui, bien dirigée, pourra devenir vraiment une artiste : il est tout simple que le maître s'intéresse à elle. Il s'enquiert de sa famille, de ses ressources, d'autres choses aussi ; et c'est même la nature de certaines des questions qu'il lui pose, qui commence à nous donner l'éveil. Il s'inquiète de savoir si la jeune fille est sage... Cela n'est plus du ressort de l'enseignement des beaux-arts.

Tout le premier acte, brillant et léger, sert à indiquer le sujet, à poser les personnages et à dessiner le milieu. On voit sans trop de peine pourquoi l'auteur a fait de son personnage un peintre et choisi un milieu d'artistes. Ce n'est pas seulement parce qu'il a pu trouver l'idée de sa pièce dans quelque anecdote empruntée à la chronique du monde des arts ; mais c'est que ce milieu était très favorable à l'éclosion du sentiment que nous allons voir se développer dans le cœur du vieux maître. En effet, de professeur à élève s'établit une intimité à laquelle on ne peut, sans pruderie, trouver à redire. L'intérêt porté par le maître à une disciple particulièrement douée, la confiance de celle-ci dans un guide qu'elle a choisi, pour avoir depuis longtemps admiré ses œuvres, peuvent faire d'abord illusion. Et sous le couvert de sentiments si légitimes, d'autres naissent et grandissent dont on ne s'est pas méfié.

Toutefois, je crains que M. Jules Lemaître, en s'attardant avec trop de complaisance à nous mettre sous les yeux, dans son premier acte, un amusant tableau de l'intérieur d'un atelier, ne nous ait pour un temps engagé sur une fausse piste. Nous pouvons croire que son intention est de faire une peinture de la vie d'artiste ; et le titre même qu'il donne à sa pièce : *la Massière*, est pour accuser cette impression. Or Marèze pourrait être presque aussi bien un littérateur qu'un peintre ; il pourrait être un industriel s'intéressant à une employée d'élite ; il pourrait même être un rentier tuteur d'une pupille qu'il protégerait d'un peu trop près. La pièce oscillera ainsi, dans toute sa première partie, entre la peinture du monde des artistes, et l'étude d'un cas de conscience très

humain et tout à fait indépendant de l'entourage social. Au début de l'acte suivant, nous apprenons que Marèze se présente à l'Institut, et M. Jules Lemaître nous initie, avec une malice renseignée, aux compétitions académiques, aux manèges des candidats et au double jeu de leurs futurs confrères. Tout cela est amusant, mais d'ailleurs fait hors-d'œuvre. Et tout à l'heure, quand le drame intime sera vraiment engagé, tous les rappels de la vie d'artiste nous paraîtront si inutiles ! Ainsi la visite que trois petites perruches de l'atelier font au maître pour admirer, avant le public, la toile qu'il envoie au Salon ; ainsi l'invasion finale de ces demoiselles de l'atelier venant, au grand complet, féliciter Marèze pour son élection à l'Institut. C'est la bordure qui parfois empiète sur le tableau.

Cependant Mme Marèze, que certains indices ont alarmée, s'inquiète de voir s'installer chez son mari un sentiment dont elle comprend mieux que lui la véritable nature. Elle s'efforce d'éclairer sa conscience, de le mettre en garde contre lui-même, d'éloigner la jeune fille. Désormais commence, entre ce mari et cette femme, un drame, en partie muet, qui est l'essentiel même de la pièce. On a beaucoup critiqué ce rôle de Mme Marèze ; on a déclaré qu'il est ennuyeux et mal venu. Je serais volontiers de l'avis opposé, et je crois bien que c'est ici la plus heureuse trouvaille de l'auteur. Certes le rôle est difficile ; c'est, comme on dit, un rôle ingrat : le personnage qui est chargé d'être le représentant de la morale, de parler sans cesse le langage du bon sens, de la saine raison, de la sagesse et du devoir, n'est pas celui pour qui se montent les imaginations. Mais notez que toute

la psychologie du bonhomme Marèze ne s'éclaire pour nous que grâce à l'intervention de Mme Marèze, C'est aux inquiétudes de celle-ci que nous mesurons le progrès du danger que recherche son mari. C'est elle qui, avec une perspicacité née de sa propre tendresse, devine et nous révèle les moindres émotions d'une âme où une longue intimité lui a appris à lire. Le personnage de Marèze fait pour nous tout l'intérêt de la pièce ; mais il est inséparable de celui de Mme Marèze. Au surplus. Mme Marèze ne tient pas seulement le rôle du chœur antique : c'est une femme qui défend son bien, c'est un être vivant, concret et complexe. Elle éprouve, à l'égard de ce mari qui côtoie l'infidélité, autant de pitié pour le moins que de colère ; c'est pour elle-même, et c'est pour lui qu'elle veut le sauver ; elle souffre, elle s'irrite, elle reproche, elle ne déclame pas ; elle manœuvre dans une situation difficile avec des alternatives de maladresse passionnée et d'habileté instinctive. C'est l'honnête femme sentant et parlant exactement comme peut le faire une honnête femme. Et elle ne se contente pas de raisonner, elle agit. C'est même, dans toute la pièce, le seul personnage qui agisse, et c'est elle qui va, par son intervention, désigner Juliette à l'amour de son fils.

En effet, un jour que Juliette est venue dans l'atelier de Marèze, en l'absence de celui-ci, elle y rencontre le fils du peintre, Jacques ; une conversation s'engage entre les deux jeunes gens, et ils découvrent, avec une espèce de ravissement, qu'ils ont toute sorte d'idées en commun. Mme Marèze les surprend, et, indignée de trouver encore une fois dans l'atelier de son mari cette massière de malheur, elle interpelle violemment la jeune

fille. Frappé de l'injustice maternelle, qui contraste d'ailleurs avec l'habituelle placidité de Mme Marèze, Jacques se sent tout de suite attiré vers Juliette par la sympathie qu'inspire une victime. C'est le premier germe d'un amour qui va désormais rapprocher les deux jeunes gens. Il ne sera pas nécessaire qu'il se passe beaucoup de semaines : Jacques a bientôt décidé d'épouser Juliette Dupuy, et il s'ouvre d'abord de ce beau projet à sa mère.

On a prétendu que Mme Marèze devrait accueillir d'enthousiasme cette velléité de mariage qui lui apporte le moyen radical de guérir Marèze et de couper net son absurde aventure sentimentale. Et c'est bien ainsi qu'elle eût fait, si elle eût été le personnage abstrait qu'on a voulu voir en elle. Mais les craintes de la femme qui défend son bonheur conjugal n'ont tué en elle ni la sollicitude de la mère qui veille sur la dignité de la famille, ni les scrupules et les aspirations de la bourgeoise. Son premier mouvement est pour refuser d'admettre que son fils puisse épouser celle dont son mari a eu l'esprit trop occupé ; c'est sa délicatesse qui se révolte. Et comme elle ne peut invoquer un tel motif, elle en trouve tout de suite un autre qui a bien sa valeur. Cette fille d'aubergiste, qui a connu avec Marèze des années difficiles, qui a vu lentement s'édifier sa fortune, qui est parvenue à une situation cossue et qui en jouit sans vergogne, ne veut pas pour son fils d'une union qui ferait déchoir la famille. Un garçon, gentil de sa personne, qui a du talent, de l'aisance et un beau nom, épouser une fille de rien ! Quelle folie, au prix où sont aujourd'hui les maris ! Pour empêcher cette folie, elle s'avise d'utiliser ce qui tout

à l'heure la désolait si fort : la sympathie romanesque de Marèze pour Juliette. Elle est assez fine pour ne pas douter que Marèze ne repousse l'idée d'un mariage de son fils avec Juliette. Seulement, ce qu'elle n'avait pas prévu, c'est la violence qu'il y mettrait et qui va révéler la force encore insoupçonnée d'un sentiment qui gronde en passion.

C'est ici le point culminant du drame. Le père et le fils sont en présence, cependant que la mère assiste à leur étrange entretien. Ou plutôt, Mme Marèze et Jacques écoutent avec une stupeur, qu'ils s'efforcent de faire respectueuse, les déclamations de ce vieil homme qui ne craint pas de se poser en rival de son fils. La scène est d'une grande hardiesse et si poignante qu'on ne songe pas à remarquer ce qu'elle a au fond de pénible.

Il reste à dénouer une situation si tendue ; la grande difficulté au théâtre est toujours de conclure. M. Jules Lemaître avait excellemment montré comment un père peut devenir le rival de son fils; il lui fallait trouver un moyen pour que cette rivalité prît fin. Il a cherché trop loin. Il a procédé de façon compliquée et détournée. Il suppose que Mme Marèze fait venir Juliette Dupuy, l'interroge et apprend de sa bouche toute sorte de choses qui l'étonnent et l'édifient : c'est à savoir que Juliette est vraiment une honnête fille, qu'elle n'a pas plus cherché à gagner l'amour du fils qu'à surprendre la confiance du père, et qu'elle est prête à quitter Paris, à s'éloigner d'une famille dont elle a si involontairement troublé le calme et dramatisé la paisible atmosphère. Et peu à peu Mme Marèze se range à l'idée de faire de Juliette sa belle-fille : c'est elle qui va y ame-

ner Marèze et le convertir sous nos yeux. Cette conversion ainsi présentée nous paraît peu vraisemblable. Et elle nous laisse des inquiétudes. Puisqu'on nous donne Marèze pour un honnête homme, n'eût-il pas été plus conforme à son caractère qu'il trouvât en lui-même le ressort de sa conversion? L'incident qui lui a révélé la profondeur de son mal, pouvait lui fournir en même temps le moyen de le déraciner. Tant qu'il avait été seulement en butte à la jalousie et aux reproches de sa femme, Marèze pouvait se faire illusion. Il s'appliquait le bénéfice de cette morale indulgente qui fait qu'un homme ne se croit pas très coupable pour avoir remarqué une autre femme que la sienne. Au surplus, il pouvait croire qu'il ne manquait à aucun devoir strict, et qu'il ne violait aucune loi sociale ou naturelle. Mais le jour où il se trouve en présence de son fils, tout change. Sa chimère lui apparaît, non pas seulement absurde, mais coupable. C'est un brusque réveil, c'est un soudain retour à la santé. Et le vieillard, guéri de sa courte folie, reprend son rôle de chef de famille en imposant à sa femme, comme à son fils et à sa nouvelle fille, ce mariage qui va rendre au foyer le bonheur et la dignité... Ce dénouement ou quelque autre analogue nous eût mieux satisfaits que celui auquel s'est arrêté M. Lemaître.

Nous avons fait connaître, au cours de l'analyse, les personnages de Marèze et de sa femme; ce sont eux qui occupent le premier plan, et ils sont, l'un et l'autre, présentés avec une sûreté de main presque égale. Ceux de Juliette et de Jacques Marèze ne sont que des rôles secondaires. Encore M. Lemaître a-t-il pu nous présenter sous

les traits de Jacques Marèze, un type charmant d'artiste jeune, enthousiaste, qui a, pour le moment, tout un lot d'idées abracadabrantes, qui y croit dur comme fer — et qui en reviendra. Juliette est trop parfaite, trop intéressante, trop résignée. C'est la « jeune fille pauvre » des romans et des comédies sentimentales.

Une pièce toute en nuances morales, et dont le sujet, qui risquait de devenir scabreux, est sauvé à force de simplicité et de candeur, voilà *la Massière*. Le dialogue vaut par le naturel et par la mesure. La finesse pénétrante de l'analyse autant que la délicatesse de l'expression fait de cette comédie un ouvrage de la qualité la plus rare.

15 février 1905.

M. FRANÇOIS DE CUREL

LES FOSSILES.

La souffrance de nous sentir jetés en plein dans l'absurde pour être menés grand train à l'odieux, la gêne d'être forcés continûment et en compagnie de douze cents personnes de tenir notre esprit sur des images répugnantes, la révolte de voir le défi jeté gratuitement, et parce que tel est le bon plaisir de l'auteur, aux lois de la morale et à celles même de la nature, l'envie folle d'élever la voix pour crier à de tristes ou atroces personnages : « Assez ! On vous a assez vus ! Vous devriez avoir honte ! Cachez-vous ! Taisez-vous ! Allez-vous-en ! Sauvez-vous ! Délivrez-nous ! » — telles sont les impressions par lesquelles nous devons à la Comédie française d'avoir passé, pendant les

trois heures où elle nous a imposé le supplice d'assister à la représentation des *Fossiles* de M. François de Curel.

La pièce de M. de Curel a huit années de date. Elle a été jouée jadis au Théâtre-Libre. Elle y avait remporté un succès d'enthousiasme, consacré par les éloges unanimes de la presse. Nous avions, à cette époque, tous célébré la sombre beauté de ce tissu d'horreurs. Dans des articles qu'il est instructif de relire aujourd'hui, parce que les aberrations elles-mêmes du goût comportent un enseignement, nous avions tous déclaré que c'était là une « tragédie » à laquelle il ne convenait pas d'appliquer la mesure commune. Nous avions trouvé des raisons stupéfiantes pour faire taire les timides protestations de notre bon sens. La représentation de la Comédie française aura eu cette utilité — la seule — de remettre les choses au point.

C'est ici un exemple frappant de la physionomie différente qu'une pièce peut prendre d'après le cadre où elle nous apparaît et l'atmosphère où nous l'entendons. Nous allions au Théâtre-Libre dans des dispositions très particulières. Nous étions résolus d'avance à ne nous étonner de rien : ce qui, de toute évidence, est la bonne condition pour ne rien trouver étonnant ou choquant. C'était le musée des horreurs : si nous y avions aperçu quoi que ce fût de normal, de raisonnable et de décent, nous aurions été désappointés. Mais nous avions rarement lieu d'être désappointés. Nous attendions notre ration ordinaire de laideurs morales, de déformations et de monstruosités : du vice, du viol, de la prostitution, de l'inceste. On nous la fournissait. Sur tout cela nous avions

passé condamnation ; nous demandions seulement à l'auteur que, dans les conditions de bizarrerie et d'excentricité où nous l'avions laissé se placer, il fît du moins preuve de talent. Quand par hasard nous en rencontrions un dont la manière vigoureuse contrastait avec l'ordinaire platitude des fournisseurs de l'endroit, nous ne lui marchandions pas les compliments.

Et en cela nous avions tort. Et non seulement nous avions tort, mais nous manquions à un devoir. Car c'est à nous qu'il appartiendrait de nous dégager de ces influences d'un moment, d'un milieu, d'une atmosphère spéciale, et de donner à nos jugements quelque valeur objective. Mais nous étions pour le Théâtre-Libre d'une indulgence et d'une complaisance inépuisables ; l'un de nous, et l'un des plus judicieux, avait même posé en principe qu'il était tenu de ne pas discuter les pièces à l'audition desquelles il était « invité » chez Antoine. En bons professionnels, nous savions gré à ce théâtre qui nous fournissait de la copie. Fatigués des redites des autres scènes, nous lui savions gré de hâter la fin d'une formule usée et de nous aider à tuer un genre mort. Surtout, nous voulions montrer que nous n'étions pas d'humeur prudhommesque et que la bégueulerie n'était pas du tout notre fait... Et nous aussi nous étions des critiques d'avant-garde !

Ayons donc la loyauté de faire notre *meâ culpâ*. C'est ainsi, et grâce à nous, que les représentations du Théâtre-Libre sont devenues un élément de l'histoire des opinions littéraires de notre temps. Elles ont eu, pour le théâtre, le même effet qu'avait eu dans le roman l'introduction des doctrines naturalistes. Elles ont déterminé

dans le public un nouvel abaissement du goût, parmi les lettrés une diminution du sens critique et du sens moral.

Un père et un fils, un vieillard et un jeune homme, le vieux duc de Chantemelle et son fils Robert, ont, pendant deux années, et l'un à l'insu de l'autre, possédé la même maîtresse ; celle-ci, qui se donnait avec plus de plaisir à son jeune amant, avait plus de crainte de se refuser au vieux. De ces rapports continués et partagés est né un enfant. Est-il né des œuvres du père ? Est-il né des œuvres du fils ? Il est impossible de le savoir, dans l'état de promiscuité où les deux hommes et cette fille ont vécu. L'enfant est à tous les deux. Il est commun. Afin de perpétuer le nom qui est en risque de disparaître, Robert étant à la veille de mourir phtisique, le père fait épouser à son fils leur maîtresse. Ainsi peut-être le vieillard, qui fut l'amant de sa belle-fille, se trouvera-t-il être le père de son petit-fils ; peut-être le jeune homme se trouvera-t-il être le père de son frère. C'est l'inceste devenu la pierre angulaire de la famille. — Tel est le sujet.

« C'était, nous dit-on, le sujet d'Œdipe et de Phèdre, sujet rebattu sur notre théâtre même. Quelle hypocrisie d'affecter des effarouchements de pudeur que ne connurent pas au temps de Corneille, de Racine et de Voltaire, les spectateurs d'élite de notre tragédie classique !... » C'est déjà le raisonnement que tenait Emile Zola, quand on lui montrait que sa *Renée* est une ordure. Mais si nos écrivains classiques ont eu soin de donner à leurs tragédies un cadre emprunté à des civilisations disparues, ce n'était pas tout uniment parce qu'ils étaient des pédants de collège et de

pâles imitateurs. C'étaient des artistes qui savaient les conditions de leur art. Pour observer certaines plaies physiques sans en subir lui-même l'infection, le physiologiste est obligé de se placer à distance. De même pour ces plaies morales. Le recul des temps et le changement des époques ne leur font certes pas perdre leur caractère essentiel ; mais ils nous aident à les apercevoir autrement. On voit mieux ce qu'elles ont d'atroce, on voit moins ce qu'elles ont de répugnant. Le virus s'en est atténué. Elles sont devenues matière d'art. Transportez dans un cadre d'aujourd'hui ces drames de l'antiquité légendaire et mythique, aussitôt ils sortent du domaine de la poésie, pour entrer dans celui de la Cour d'assises ou des faits divers, entre l'affaire du bigame de Montmartre et les exploits du vampire de Saint-Ouen.

En situant dans le passé l'action de son drame, peut-être M. de Curel serait-il arrivé à nous faire admettre ou tout au moins comprendre l'idée initiale sur laquelle est échafaudée toute son œuvre : à savoir que, aux yeux de gentilshommes imbus du préjugé aristocratique, la volonté de perpétuer la race et le nom peut primer toutes autres considérations. Cette idée, il ne l'a pas fait entrer dans notre esprit. Car j'entends bien les Chantemelle répéter sans cesse : « Il est nécessaire que la race des Chantemelle se perpétue. » Apparemment, ils sont convaincus de cette nécessité. Mais cela ne suffit pas. Il faut, en outre, qu'ils me fassent, pendant le temps de la représentation, partager leur conviction. Il faut qu'assis dans ma stalle je me redise à moi-même : « C'est pourtant vrai qu'on ne peut pas laisser s'éteindre cette famille des Chantemelle ! » Et c'est ce que nous ne nous

sommes dit ni une minute, ni une seconde.

Que dans le beau temps de la féodalité, alors que des intérêts de toute sorte étaient attachés à la suzeraineté réelle du seigneur, il fût d'une grande conséquence de ne pas laisser disparaître brusquement une famille en possession du prestige et de l'autorité, cela nous l'eussions peut-être admis. Mais il s'agit du rôle de la noblesse d'aujourd'hui : ce n'est plus tout à fait celui qu'avait la noblesse au temps des Capétiens. Dans un développement ingénieux, profond, M. de Curel montre que l'existence d'une classe aristocratique n'est pas, même aujourd'hui, aussi inutile qu'on a coutume de le prétendre : elle sert à entretenir dans la nation tout entière une tradition de désintéressement, un sentiment chevaleresque, qui est l'honneur de l'âme française. Voilà qui est bien pensé; mais si le rôle de l'aristocratie est d'entretenir la noblesse et la délicatesse de notre âme, c'est donc qu'on ne saurait lui faire du vice une espèce de privilège. Ailleurs, M. de Curel parle, avec une émotion très justifiée, de l'absurde situation qu'a faite notre société moderne aux descendants des grandes familles, et il exprime avec force cette vérité cruelle, qu'il y a des « déclassés d'en haut », comme il y a des déclassés d'en bas. Alors à quoi bon faire un déclassé de plus?

Décidément, nous continuons de raisonner avec nos idées de tous les jours : l'auteur n'a pas su nous faire entrer dans l'atmosphère spéciale où se meuvent ses personnages et nous en faire subir la contagion. Cet intérêt supérieur, auquel ils sacrifient les intérêts qui nous touchent le plus, nous n'arrivons pas à en saisir la réalité. Qu'il y ait encore des Chantemelle, ou

qu'il n'y en ait plus, cela nous est assez indifférent. Mais ce qui ne saurait nous être indifférent, c'est qu'il se commette — et sous nos yeux! — les monstruosités dont on nous fait ici les témoins. Et c'est donc que M. de Curel a manqué son but, puisqu'il n'a pas su nous faire, pour un temps, partager la folie de ses personnages. Nous assistons, lucides, aux ébats de ces fous dangereux. Nous tenons à protester qu'entre eux et nous il n'y a pas de rapports. Nous déclinons toute solidarité avec ces maniaques et ces criminels.

Enfin, et c'est ici ce qu'il y a de plus grave, pourquoi notre vieille tragédie a-t-elle abordé ces sujets horribles ? Les a-t-elle choisis pour eux-mêmes et traités uniquement afin d'en éclairer un à un tous les plus pénibles aspects ? Libre à ce pauvre Crébillon de prendre un puéril plaisir de vanité à effrayer les gens, et de se faire une manière de l'horreur pour l'horreur. Les écrivains de théâtre qui sont, en outre, des moralistes et des poètes ne font pas ainsi ; mais ce qu'un Corneille, un Racine, aperçoivent dans ces situations exceptionnellement critiques, c'est autre chose qu'elles-mêmes, c'est l'étude morale qu'elles leur permettront de faire. Il leur semble que des replis obscurs de l'âme doivent s'éclairer alors dans un jet soudain de lumière. Il leur semble que, pour triompher de l'obstacle que leur oppose l'effort combiné des lois sociales, morales, naturelles, des énergies qui sommeillent au fond de nous vont s'éveiller. Tous nos sentiments, les pires et les meilleurs, vont apparaître avec un relief extraordinaire. L'étude vaut la peine d'être tentée, quel que doive être d'ailleurs le moyen employé et qui n'a que la valeur d'un moyen.

C'est cette étude que M. de Curel n'a ni faite ni essayé de faire.

Prenez, par exemple, le vieux duc de Chantemelle. C'est lui qui est l'auteur de l'atroce combinaison que vous savez. Lorsque l'idée s'en présente à son esprit, vous pensez peut-être que, dans un bouillonnement subit, tout un monde de sentiments affleure du fond de sa conscience troublée. Vous pensez que dans une violente protestation intérieure il entend la voix lointaine des Chantemelle d'autrefois qui le supplient de ne pas infliger cette honte à l'honneur héréditaire ? Et puisque lui-même ne cesse d'avoir à la bouche ce mot d'honneur, vous pensez que tout un passé de loyauté se révolte et crie au fond de lui ? Nullement. Il n'a pas une minute d'hésitation. Il prend cette résolution avec autant d'aisance et de décision que tout à l'heure il en avait pour loger une balle dans le flanc d'une laie de cent-vingt. Par la suite, il n'aura ni un scrupule ni une crainte, pas un doute sur la légitimité de son action. Il continuera de marcher dans la vie avec aisance et tranquillité, de porter haut la tête, de parler de son honneur et de l'honneur des Chantemelle, des devoirs des pères et des devoirs des enfants. Il n'aura laissé entamer ni son calme de chef de famille, ni son appétit de chasseur ; il ne perdra ni un coup de vin, ni un coup de dent, ni un coup de gueule. Rien d'humain ne bat sous sa veste de gros drap. Ouvrez sa poitrine, et vous n'y trouverez rien de ce que contiennent nos poitrines à nous autres, qui y avons un cœur. Nous n'y apprendrons rien des sentiments qui pourraient être les nôtres, car, au surplus, ce n'est pas Chantemelle qu'il devrait

s'appeler : son vrai nom, c'est Croquemitaine.

Le vieux duc de Chantemelle est, paraît-il, d'un caractère violent ; Hélène Vatrin a le « caractère indécis ». L'indécision d'Hélène Vatrin est le modèle, la merveille, la perfection de l'indécision. Par indécision, cette jeune fille, qui n'est nullement perverse, mais qui, au contraire, est une honnête fille, ne se décide pas à opposer un refus catégorique aux sales propositions du vieux Chantemelle. Ayant cédé au père, elle ne repoussera pas davantage le fils, car elle est de caractère indécis. Cette indécision fait qu'elle subira un partage qu'elle ne sait ni répudier ni accepter. Elle se prête avec la même résignation molle à devenir la femme d'un de ses deux amants. Et voilà, nous dit M. de Curel, ce que c'est qu'un caractère indécis ! Il nous le dit, mais à qui le fera-t-il croire ? Il confond l'indécision du caractère avec l'abolition de la conscience. Il nous donne pour autant de réalités les visions de son cerveau. Nous ne sommes pas dupes. Et nous n'avons garde de confondre avec des créatures vivantes les fantômes qui passent dans ses cauchemars.

Et la duchesse, qui avait déclaré qu'elle ne consentirait pas au mariage de son fils avec l'institutrice renvoyée de chez elle, y consent volontiers. Et Robert, qui n'admettait pas la possibilité de faire d'Hélène Vatrin une duchesse de Chantemelle, l'admet soudain sans objection. Et Claire, la sœur de Robert, Claire dont on nous a vanté l'énergie farouche, Claire qui promettait si bien de chasser honteusement Mlle Vatrin, l'accepte pour belle-sœur. Alors, quoi ? Les résolutions de tous ces gens tombent, comme autant de châteaux

de cartes. Dessinés d'un trait sommaire, ils sont pareils à des marionnettes dont on a seulement eu soin de rendre la grimace aussi déplaisante qu'il était possible, afin de nous faire peur.

Tel est en effet l'unique but qu'a poursuivi et qu'a atteint M. de Curel. Il n'a pas voulu nous montrer des âmes humaines aux prises avec un problème qui met en jeu toutes leurs énergies, et nous faire entendre le retentissement d'une situation terrible dans ces âmes. Il s'est placé en dehors des conditions de l'humanité. Il a choisi arbitrairement une situation, il en a disposé comme il lui a plu les éléments, il y a mêlé des êtres de fantaisie qu'il a imaginés à son gré. Le problème a consisté pour lui à dégager de la situation toute la somme d'horreur qu'elle contenait.

Donc, dès le début, nous assisterons à une scène entre le vieux duc et l'un de ses gardes. Le duc fait installer chez ce garde une chambre où il espère que, de temps en temps, Mlle Vatrin consentira à venir faire de petits séjours. Voilà le personnage posé. Les traits sous lesquels il nous apparaît d'abord, ce sont ceux d'un vieux malpropre. Et c'est lui que nous n'allons plus cesser d'avoir en face de nous ! A quelle épreuve on met notre patience ! Nous entendrons l'affreux bonhomme rugir de colère, quand il apprendra que son fils l'a fait... ridicule. Nous le verrons marier à son fils la femme qu'il se proposait d'aller caresser dans la maison du garde. Nous le verrons soutenir les reproches de sa fille, qui sait tout. Si encore ce secret était resté le sien et celui de sa complice ! Mais il devient le secret de tout le monde. On en cause en famille. Ces gens savent — et ils ont le toupet de se regarder en face !

La marche du secret, qui peu à peu se répand, c'est à quoi se réduit dans *les Fossiles* la marche même de l'action, et c'est ce qui y fait la progression dramatique. Elle arrive au point culminant lorsque Robert de Chantemelle apprend de quelle machination il a été la victime. C'est au troisième acte. Cette scène est une de celles que M. de Curel a remaniées. J'en emprunte le texte à l'édition nouvelle. Le vieux duc vient d'apprendre que Robert, par son testament, autorisera sa femme à élever l'enfant loin de Chantemelle. Or, il veut l'avoir auprès de lui pour en faire un Chantemelle.

Le duc. — Je garderai l'enfant malgré toi, malgré sa mère.

Robert. — L'enfant est à moi !

Le duc. — A nous.

Robert. — A moi.

Le duc. — A nous... J'ai eu la mère à Chantemelle avant toi.

Dès le premier soir, ce bout de dialogue n'a pas passé sans résistance. On me dit que le public le souligne maintenant de ses murmures. Le public a raison contre l'auteur. Quand l'auteur, malgré le public, s'en tient à la logique de sa conception, et, pour rester dans la vérité, ne recule pas devant une hardiesse, nous prenons son parti contre le public. Nous refusons de le suivre, lorsque, par gageure et en dépit de toute vraisemblance, il jette, comme une offense, à la face du public, une brutalité.

Dans la première version des *Fossiles*, c'était par un hasard, par le commérage d'une nourrice congédiée que Robert apprenait la vérité. Le moyen était à coup sûr médiocre et maladroit.

Mais surtout c'était une concession consentie à nos répugnances. L'auteur nous faisait grâce d'une réplique atroce. C'est de quoi il s'est repenti. Il ne veut pas nous faire grâce. Il nous tient, il nous imposera la torture jusqu'au bout. Notez que la scène est absurde et folle. Il y a un être au monde qui ne révèlera pas à Robert la vérité : c'est son père. Il y a une chose que le vieux duc, au plus fort de sa colère, ne laissera jamais échapper devant son fils: c'est l'aveu de son propre crime. Cette révélation ne sert de rien ; car le vieux drôle a beau avoir jadis possédé la mère, le fils du duc Robert de Chantemelle et de la duchesse de Chantemelle, appartient au duc Robert et non pas à un autre. Non seulement le vieux duc n'a aucun intérêt à parler, mais il est intéressé à ne pas parler, puisque cet aveu équivaut pour lui à une abdication et que, le mot lâché, il va renoncer de lui-même à cette autorité dont il était si jaloux. Ce mot, le vieux duc ne doit et ne peut pas le dire, pour cette raison même qu'il est le vieux duc de Chantemelle, tel qu'on nous l'a présenté. Il le dit parce que c'était le moyen de nous faire crier.

Le dernier acte n'est qu'une parade macabre. Robert est mort; nous sommes au jour de l'enterrement; on vient annoncer qu'il est temps de mettre le corps en bière. Les fournisseurs du Théâtre-Libre affectionnaient les scènes d'enterrement. Tantôt ils les plaçaient au dernier acte, afin de nous laisser sous une bonne impression ; tantôt ils les plaçaient au début de la pièce, afin de nous mettre en goût. L'acte est rempli par la lecture du testament de Robert. Il y est dit : « Plus tard, quand l'héritier du nom sera un homme,

j'exige que Claire lui conte comment je suis mort, comment ses grands-parents, sa tante, sa mère se sont immolés, pour que lui, petit être chétif, garde un nom respecté. Il comprendra que ce nom, transmis par une monstruosité, doit être porté avec une dignité surhumaine. » Quoi ! Lui aussi, l'enfant saura ! On lui révélera le « secret de sa naissance » ! Et ce sera pour lui inculquer le respect de ses parents, pour lui faire comprendre l'honneur qu'il a d'être un Chantemelle ! Qu'est-ce que vous voulez qu'on réponde à des gens qui vous tiennent de pareils raisonnements ? On est désarmé ! On sent que tout ce qu'on pourrait dire ne servirait à rien.

Il est clair que j'aurais moins insisté sur une pièce déjà ancienne, si je tenais en moindre estime le talent de l'auteur. Parmi les hommes de sa génération, M. de Curel est, sans doute, l'un des mieux doués. Il a des dons d'homme de théâtre et des dons d'écrivain. *Les Fossiles* en sont la preuve. Au point de vue du métier et de la forme, les deux premiers actes d'une allure si ferme, si vigoureuse, si rapide, sont tout à fait remarquables. Çà et là éclatent des réflexions qui témoignent d'un intéressant mouvement d'idées. Tels morceaux, trop longs peut-être pour la scène et trop complaisamment développés, sont par eux-mêmes d'une belle venue. Le style, souvent emphatique et trop empanaché, a du relief, de l'éclat, de la poésie. La langue est pleine et drue. M. de Curel pouvait et peut encore nous donner de belles pièces de théâtre ; je n'arrive pas à prendre mon parti que, de toutes manières, il ne nous donne que des monstres.

28 mai 1900.

LA NOUVELLE IDOLE.

Le cas de M. de Curel est des plus affligeants. Celui-là est un grand coupable, et nous lui en voulons pour toutes les espérances que nous avions mises en lui, et qu'il s'obstine à ne pas réaliser. Ce n'est pas lui qui peut se plaindre de la critique : tout ce que nous avions d'encens dans notre magasin, nous l'avons brûlé en son honneur. Nous avons tous fait assaut d'épithètes et surenchéri dans la louange ; ceux qui souhaitaient de voir mettre quelques idées dans les pièces de théâtre l'ont adopté pour champion ; les boulevardiers, flairant en lui un penseur, l'ont célébré, afin qu'il en rejaillît sur eux de la considération. Et nous en sommes pour nos frais. Il n'arrive pas à mettre en œuvre des dons pourtant remarquables. Il a le goût des problèmes de l'âme, une noble inquiétude de pensée ; il a de la fougue, de l'emportement, une hardiesse de lutteur qui fonce droit devant lui ; il ne manque ni d'éloquence, ni de poésie, ni même par instants de force dramatique. Et, après cinq ou six essais, alors qu'il devient difficile de le traiter comme un débutant de beaucoup d'avenir, nous en sommes encore à attendre de lui une pièce qui soit une pièce. Pourquoi ? La raison n'en est pas très

mystérieuse. C'est qu'il ne veut pas admettre que la forme du théâtre ait ses exigences.

D'abord il s'en faut que tous les sujets puissent être mis au théâtre. Supposez qu'on vous demande : « A-t-on le droit, dans l'intérêt de la science, d'inoculer le cancer à un être humain ? » Vous penserez que c'est là une grave question, qui mérite d'être discutée et qui peut devenir embarrassante. Ce qui est sûr, c'est que vous ne vous écrierez pas: « Voilà une idée de pièce ! » Le théâtre est un endroit fort spécial : si les discussions relatives à l'amour, aux passions, à la constitution de la famille, y sont à leur place, le lieu est mal choisi pour y mesurer les droits de la science et la responsabilité du savant; les intérêts engagés dépassent infiniment le niveau moyen d'une assemblée de braves gens réunis pour se divertir. Pour mieux compromettre une partie qui, d'elle-même, était assez périlleuse, l'auteur a choisi « l'espèce » la plus désobligeante qu'il pût trouver. D'un bout de la pièce à l'autre, il tient notre attention fixée, et, pour ainsi dire, il promène nos yeux sur un mal hideux, ajoutant ainsi à notre angoisse morale une sorte de torture physique. Ce savant qui, par erreur, a planté le germe d'un mal impitoyable dans la chair d'un être plein de vie, hélas ! et plein de santé, nous apparaît comme un bourreau grotesque et la présence nous en est intolérable. Il y a mieux, et c'est toute une perspective d'horreur qui s'ouvre devant nous au dénouement. Car le savant, en manière d'expiation, s'est à son tour inoculé la maladie. La victime et le bourreau, rongés par le même mal, vont s'enfermer dans une maison de campagne pour y subir, dans le

tête-à-tête, les sûres approches d'une mort dégoûtante. Et nous devinons qu'une sympathie inavouée les attire l'un vers l'autre. Nous emportons la vision de cauchemar de cet amour entre cancéreux. Mais cette situation, par ce qu'elle a de violent et de violemment exceptionnel, a réjoui l'imagination romantique de l'auteur.

Une pièce de théâtre n'est pas un dialogue philosophique. Or, les personnages de M. de Curel ignorent totalement que nous sommes dans la salle, que nous les écoutons, et que notre patience a des bornes. Ils dissertent, ils argumentent, ils font alterner les tirades abstraites avec les couplets lyriques, et s'abandonnent à tous les caprices de leur fantaisie pédantesque. Le second acte de *la Nouvelle Idole* est en ce sens un chef-d'œuvre de maladresse. Au moment où le savant, Albert Donnat, vient d'avoir la révélation de son crime, et lorsque nous sommes uniquement curieux de savoir quelles en seront les conséquences, on nous introduit chez son ami le psychologue. On égaie la scène par la méprise, comique cette fois, d'un garçon de laboratoire qui prend une visiteuse saine d'esprit pour une hystérique venue à la consultation. Puis, c'est un long développement sur les méthodes, sur les résultats, sur les *desiderata* et sur l'avenir de la psychologie. On va jusqu'à nous décrire un appareil enregistreur destiné à mesurer l'intensité des émotions. « Il se compose d'un cylindre recouvert d'un papier enduit de noir de fumée. Contre ce cylindre appuie la pointe d'un stylet. Ce stylet, au moyen de ce tube en caoutchouc, etc. » J'ignore si la description de cet appareil, dans un cours professé à l'Ecole de médecine ou à la Salpêtrière,

provoquerait notre admiration. Au théâtre, elle produit un effet de stupeur.

Ce qui importe surtout dans une pièce à idées, c'est que l'idée de l'auteur apparaisse dans tout son jour. Dans *la Nouvelle Idole*, comme c'est l'ordinaire dans les pièces de M. de Curel, l'idée reste incertaine, douteuse, enveloppée de nuages. M. de Curel a-t-il voulu faire le procès de la science ? On est tenté de le croire, et c'est l'impression qui s'accuse en maints endroits. Albert Donnat ne personnifie-t-il pas l'infatuation du savant, sûr de lui-même, et qui, du haut de certitudes problématiques, s'adjuge un droit souverain sur la vie humaine ? Cette jeune fille condamnée par la Faculté et qui s'avise de ressusciter, n'est-ce pas une âpre dérision de l'infaillibilité scientifique ? Cette psychologie qui peut-être arrivera à se constituer dans quatre cents ans, n'est-elle pas un symbole pour exprimer l'impuissance de ces lointaines spéculations à soulager nos souffrances immédiates ? Ou M. de Curel a-t-il voulu opposer la religion à la science et montrer la supériorité de la première? Tel pourrait bien être le sens de sa conclusion, puisque nous voyons une pauvre fille, simplement inspirée par l'esprit de charité et formée par les enseignements du catéchisme, s'élever sans effort aussi haut qu'un maître de la pensée. Ou encore M. de Curel a-t-il prétendu indiquer que la science, elle aussi, est une religion qui a ses fanatiques et ses martyrs? Peut-être n'accepterait-il aucune de ces interprétations. Peut-être les accepterait-il toutes ensemble. Mais nous n'allons pas au théâtre pour déchiffrer des énigmes. Et, si l'impression que nous emportons est sans netteté, nous sommes bien trop vaniteux

pour en accuser notre défaut de pénétration. Nous aimons mieux croire que l'œuvre n'était pas au point, que les matériaux, mal dégrossis, y ont été mal combinés, et que du chaos n'a pas jailli la lumière.

15 avril 1899.

M. EUGÈNE BRIEUX

LE BERCEAU.

Il y a longtemps qu'on attendait une pièce sur le divorce, c'est-à-dire contre lui. Le divorce à la façon dont il est pratiqué aujourd'hui est une des plaies de notre société. Législateurs, magistrats, moralistes, tous s'accordent à le reconnaître. Toutes les conséquences fâcheuses que prévoyaient jadis les ennemis de la loi se sont réalisées, et l'événement a passé toutes les craintes. Nous sommes nerveux en France et nous avons la tête près du bonnet ; nous agissons d'abord, nous réfléchissons ensuite : le divorce a pour résultat de donner aux coups de tête le caractère de l'irréparable. D'autre part, chez nous, plus que dans aucun autre pays, l'institution sociale elle-même repose

sur l'institution de la famille, étroitement et sévèrement comprise. En relâchant le lien de la famille, on a du même coup desserré le lien social. En sorte que le divorce se trouve être un des instruments les plus puissants de cette désagrégation et de cet éparpillement des forces qui est le grand mal d'aujourd'hui.

En portant à la scène une protestation contre l'abus du divorce, M. Brieux s'attaque à une question actuelle et d'un intérêt aigu. En donnant pour titre à sa pièce *le Berçeau,* il montre qu'il comprend la nécessité de concentrer tout le débat sur la situation faite à l'enfant, cette victime. La thèse qu'il développe en maint endroit de sa pièce est très forte, parce qu'elle est précise et mesurée. Dès le début, c'est lui qui parle par la bouche d'un de ses personnages, le docteur, et qui indique exactement la portée de son argumentation. On lui demande s'il n'est pas partisan du divorce. « Si, certes, si. Mais je fais mes réserves. Je voudrais qu'on le rendît plus difficile, et presque impossible lorsqu'il y a des enfants... A la rigueur on peut rompre un mariage : on ne devrait pas pouvoir désunir une famille, laisser aller le père ici, la mère là, et abandonner l'enfant au milieu de ces ruines. » Laurence, la divorcée, fait, de la façon la plus instructive, l'historique de son divorce. Quand elle a quitté son mari qui l'avait trompée, on s'est bien gardé de laisser les voies ouvertes à la réconciliation. La famille, le monde, les amis se sont interposés entre les deux époux, et pour les mieux séparer. On a plaint la femme offensée, on l'a encouragée à résister, à ne pas céder, à ne pas pardonner; on l'a félicitée pour sa belle atti-

tude et pour son courage. Éclairée par son expérience, elle adresse à ses contemporaines cette leçon qu'elle les adjure d'entendre : « Je voudrais le crier à toutes celles qui sont aujourd'hui ce que j'étais alors : Faites ce que vous voudrez si votre union a été stérile, mariez-vous, démariez-vous, vous êtes libres et vous ne pouvez faire de mal qu'à vous-mêmes. Mais si vous avez un enfant, vous n'avez pas le droit de détruire la famille fondée pour lui. Vous n'en avez pas le droit. Vous serez malheureuse ? Tant pis ! L'avenir d'un enfant vaut bien le bonheur d'une mère. » C'est la morale du sacrifice élevant la voix contre l'instinct égoïste du bonheur, — si tant est que de se sacrifier pour un enfant mérite le nom de sacrifice.

Il y a dans *le Berceau* des tirades d'un assez beau mouvement ; il y a même un bon premier acte. Laurence, trompée par son mari, M. Raymond Chantrel, a divorcé. Elle a épousé en secondes noces M. de Girieu, qui l'aime depuis longtemps et même l'avait jadis demandée en mariage. Sensiblement plus âgé qu'elle, M. de Girieu n'a rien d'un jeune premier ; mais il a le sérieux, la loyauté, la profondeur des sentiments et enfin tout ce qui ne rentre pas dans la catégorie des qualités aimables. Le nouveau ménage pourrait être uni, cordial, confiant, s'il n'y avait entre M. et Mme de Girieu l'enfant du premier lit, Julien. Sa présence met entre les deux époux une secrète mésintelligence, une sourde hostilité. Les questions relatives à son éducation sont l'origine d'un désaccord qui ne peut aller qu'en s'accentuant. Cet enfant est le portrait frappant de son père. Aussi M. de Girieu le prend-il en haine. Et il a beau faire, essayer de se raisonner et de se maî-

triser: ça se voit. Ce berceau est le berceau de la discorde.

Or, Julien tombe malade. Son père, M. Chantrel, obtient de venir le soigner. Voici la femme divorcée et son premier mari l'un auprès de l'autre, ou plutôt l'un et l'autre auprès d'un même berceau. Ils sont réunis par une même inquiétude pour cet enfant qui est leur enfant. On voit alors combien le lien formé par une commune sollicitude est plus fort que tout autre. Que signifient les textes de loi, la décision des tribunaux, les arrangements des notaires, pour les deux êtres qui veillent au chevet de l'enfant ? Que vient faire M. de Girieu entre ce père et cette mère ? De quel droit est-il ici ? Quel est cet étranger ? Quel est cet intrus ? La situation est vraiment saisissante et traduit l'idée sous forme sensible. Le berceau qu'on ne voit pas est sans cesse présent à notre esprit. L'enfant est le principal personnage. Rien ne se fait et ne se dit qui n'ait rapport à lui. Aussi l'impression que nous recevons est-elle une impression de drame.

A partir du second acte, la pièce dévie et dévie si bien qu'elle s'en va à vau-l'eau. Nous pensions qu'on nous ferait assister aux aventures de ce berceau ballotté d'une maison à l'autre, secoué, tiraillé, déchiqueté. Il semblait que l'intérêt dût se porter sur cet enfant pour qui la désunion de ceux qu'il aime pareillement sera une blessure toujours saignante. Car c'est bien cela qui est atroce dans la situation de l'enfant dont les parents sont divorcés: il est obligé de partager son cœur ! Il est amené par les circonstances à juger ceux qu'il était de son devoir de ne pas juger. Et plus tard il ne retrouvera pas dans ses souvenirs cette

vision du foyer, image palpable de l'union de la famille, qui reste pour chacun de nous en dehors et au-dessus des spectacles déprimants de la vie, et d'où nous vient le meilleur de notre force. C'est là une injure de la destinée, plus réelle que cette vague fatalité contre laquelle déclamaient les héros romantiques. Le sujet vaudrait la peine d'être traité ; M. Brieux ne s'en est pas soucié. La maladie de l'enfant n'a été que l'occasion à la suite de laquelle Mme de Girieu et M. Chantrel s'aperçoivent qu'ils n'ont pas cessé de s'aimer. Ils se le disent. Ils récriminent. Ils déplorent le passé. « Ah ! pourquoi m'avez-vous trompée ? — Ah ! pourquoi ne m'avez-vous pas pardonné ?... » C'est une autre pièce qui commence, dans laquelle une femme divorcée et remariée se rend compte avec effroi qu'elle aime toujours celui dont l'éloignent maintenant son devoir, les convenances et jusqu'à la crainte du ridicule. Pièce sans issue comme sans développements possibles, et dont toutes les situations sont, peu s'en faut, choquantes : situation d'une femme entre deux hommes, dont elle préfère le plus jeune ; situation des deux hommes mis en présence, comme il convient, dans la scène prévue et attendue. M. Chantrel, de qui vient tout le mal, plaide avec force la cause de l'indissolubilité du mariage ; et nous nous demandons d'où il le prend pour parler de si haut. M. de Girieu, qu'on renvoie assez lestement chez lui et qu'on eût mieux fait de ne pas déranger, puisqu'on devait finalement le congédier, se plaint non sans de bonnes raisons ; mais il est quand même dans l'attitude de celui dont on ne veut pas : il est le gêneur. — Tout cela est incohérent et inconsistant. Depuis longtemps nous ne songeons

plus au berceau. La question du divorce se débat entre les divorcés et le débat tourne au comique.

Le Berceau a reçu un accueil contradictoire. A la répétition générale, le public a ri avec irrévérence. A la première représentation, il a applaudi avec conviction. « C'est qu'à la première il y avait moins d'amis », s'il faut en croire le joli mot que la chronique prête à M. Brieux. L'explication n'est pas sans valeur; mais elle n'est pas non plus complètement satisfaisante. Nous en avons suggéré une autre: c'est que *le Berceau* est une pièce médiocrement faite. Notons que sur une demi-douzaine de pièces qu'a fait représenter M. Brieux, il n'en est pas une qui se soit imposée de haute lutte à l'opinion et qui porte en elle ce caractère d'une œuvre où l'auteur a fait pleinement ce qu'il voulait faire. L'impression qui se dégage de ces pièces, presque toutes intéressantes, n'est pas franche. Il faut que cela tienne à quelque cause. Il y a un « cas » de M. Brieux, et il mérite d'être examiné ; car M. Brieux est l'un des auteurs qui, en ces dernières années, sont le plus brillamment sortis du rang. Il s'est fait une belle place parmi les fournisseurs de théâtre qu'a produits la jeune génération. Il la doit à un ensemble de qualités des plus estimables. Il a d'abord la fécondité : et, à coup sûr, ce n'est pas au nombre des ouvrages que s'apprécie la valeur d'un écrivain; néanmoins c'est quelque chose d'avoir fait preuve de mouvement d'esprit et de ressources d'invention, et ce n'est pas à la portée de tout le monde. Il a une réelle entente de la scène. Il a surtout ce grand mérite de n'avoir pas pensé que le problème de l'adultère fût l'unique problème à l'étude duquel

le théâtre dût se consacrer. Il est l'un des rares auteurs de ce temps qui nous transportent dans un monde différent de ce petit monde des oisifs, si connu, si uniformément pareil à lui-même, si complètement dépourvu d'intérêt. Il a le courage d'avoir du bon sens et d'être honnête. La conception qu'il se fait du théâtre est fort élevée. Il s'est efforcé de dire son mot sur des questions qui sont des questions vitales. Il a l'ambition des grands sujets. Il a toutes sortes de bonnes intentions. Il faut le remarquer à son honneur.

Faisons, en effet, la revue de ses principales pièces. Je laisse de côté *Ménages d'artistes*, pièce de début, toute pleine d'inexpériences, série de tableaux grossièrement brossés, mais qui a du moins ce mérite de ne pas nous présenter la vie de bohême sous des couleurs d'idylle et la vie d'expédients comme l'école de l'honnêteté. — *Blanchette* est restée, du moins pour ses deux premiers actes, un des meilleurs ouvrages de M. Brieux. La fille d'un cabaretier de village a reçu une instruction soignée et coûteuse, elle est munie de son brevet, elle est devenue une demoiselle, et son bonhomme de père est tout fier de voir qu'elle est si savante et qu'elle a pris des manières si distinguées. Seulement les brevets ne nourrissent pas leur titulaire; la place espérée se fait attendre; le cabaretier déçu s'aperçoit, mais un peu tard, que le résultat de ses sacrifices est tout au rebours de ce qu'il s'en était promis. Donc il se retourne furieux contre Blanchette, qui, dans l'espèce, est victime de la vanité de ses parents. La morale est qu'il ne faut pas donner aux enfants une éducation en désaccord avec leur milieu, et que les fameux bienfaits de l'instruction prodiguée au peuple pour-

raient bien n'être qu'une amère dérision. — *L'Engrenage* nous transporte dans le monde politique. L'honnête Remoussin vivait obscur et tranquille dans son coin de province. Pour son malheur le vœu de ses concitoyens l'appelle à la députation. Il arrive à Paris, il siège à la Chambre, il fréquente les ministres ; peu à peu ses principes se font moins rigides, sa conscience s'assouplit ; un beau jour, et sans qu'il sache en vérité comment la chose a pu arriver, il se trouve que son nom est inscrit sur un carnet de chèques. — *Les Bienfaiteurs* sont une satire de la charité mondaine. Des dames se réunissent, membres et présidentes d'Œuvres variées. Le jour où « l'Œuvre des régénérés » veut produire les meilleurs spécimens de la charité réparatrice de ces dames, on apprend que, par une mauvaise chance, l'un des « régénérés » vient d'être le matin mis en prison, l'autre est saoul. C'est donc qu'à l'origine de ces Œuvres on trouverait la vanité, le désir de paraître, le besoin de se réunir, de bavarder, de se donner à soi-même l'illusion qu'on fait quelque chose ; on n'y trouverait pas un atome de véritable charité. On arrive ainsi à encourager la paresse, à récompenser la fourberie, on n'apporte aucun allègement à la souffrance. — *L'Evasion* fait le procès à la science arrogante, tranchante, et qui décrète l'erreur avec une solennité sans réplique. Un médecin, membre de toutes les académies, décoré de tous les ordres, ne sait pas se guérir lui-même de la maladie de cœur qui le torture avant de l'emporter, et, si la pudeur ne le retenait, il solliciterait les remèdes empiriques d'un charlatan de campagne. Il s'est posé en théoricien des lois implacables de l'hérédité ; et

il est près de faire le malheur de deux jeunes gens, dont l'un se croit condamné à la folie parce que son père était un maniaque, et l'autre se croit condamnée au vice parce que sa mère était une gourgandine. Mais ces lois ne sont si rigoureuses que dans les statistiques dressées par les spécialistes, et la geôle où elles nous emprisonnent n'est pas si bien gardée qu'on ne puisse, au prix d'un effort, s'en évader. — Dans *les Trois filles de M. Dupont*, le dramatiste nous invite à envisager la situation faite aux filles de notre petite bourgeoisie assez malavisées pour ne pas être nées dans l'opulence. L'une des trois filles prend le parti de mal tourner ; l'autre, gagnée à la dévotion, se dessèche dans le célibat ; la troisième, mal mariée, est la plus à plaindre. — *Résultat des courses* nous montre les ravages du jeu dans le peuple. — *Le Berceau*, comme on vient de le voir, aborde la question du divorce.

Les méfaits de l'instruction, la corruption parlementaire, les dangers de la fausse charité, les mensonges de la science, la situation de la fille sans dot, la passion du jeu, l'abus du divorce, ce sont là quelques-uns des principaux problèmes de l'heure présente. Ces problèmes, on ne demande sans doute à l'auteur dramatique ni de les résoudre, ni de répandre sur eux des lumières nouvelles: ce n'est pas son affaire. Mais on veut qu'il en trouve une forme saisissante, et qui nous fasse mesurer la profondeur et l'intensité du mal. Chacun de ceux que M. Brieux met à la scène s'étrique, s'appauvrit, se vide de matière: nous nous rendons compte aussitôt que la véritable question dépasse singulièrement ce qu'on nous en montre. L'auteur n'a pris que le petit côté, le moins

intéressant, le plus banal, celui qui saute tout de suite aux yeux; il ne fait que répéter ce que tout le monde avait dit avant lui, et rend sa démonstration trop facile, partant trop dénuée de portée. Au cours des pièces de M. Brieux, nous ne rencontrons pas un type solide, en qui s'incarne l'idée de l'auteur, et qui plus tard s'évoquera devant notre souvenir, rien de ce qui fait qu'un auteur met sa marque sur un sujet. Certes M. Brieux dit toute sorte de choses excellentes sur les sujets qu'il aborde ; mais après cela, ces sujets restent à la disposition de qui voudra se les approprier. Cela revient à dire qu'il manque à M. Brieux quelques-unes des qualités qui sont plus spécialement caractéristiques du lettré.

On confond volontiers la littérature avec ses raffinements et les qualités littéraires avec les ornements du style. C'est une confusion que beaucoup de gens sont intéressés à accréditer. L'écrivain est celui qui, grâce à un ensemble de moyens que lui fournit justement la littérature, sait apercevoir dans un sujet ce qui vaut la peine d'être dit et exprimer pleinement une pensée qui est la sienne. Il pénètre assez avant dans une question pour découvrir ce qui lui donne un intérêt général, et il revêt ces idées générales d'une forme personnelle. Il se sert pour les exprimer de la langue de tout le monde; mais il y met son empreinte. Il faut, pour devenir un écrivain, une préparation, certains dons, du loisir et de la volonté. Cela fait beaucoup de conditions, et il est naturel qu'elles se trouvent assez rarement remplies. On sait d'ailleurs qu'il n'est pas nécessaire d'être un écrivain pour faire du théâtre et pour y réussir. Le théâtre, qu'une énorme con-

sommation oblige à une production incessante, ne se rencontre que par accident avec la littérature. Cet accident ne s'est pas encore produit aussi souvent qu'on l'aurait souhaité, pour le théâtre de M. Brieux.

L'auteur du *Berceau* a été jadis journaliste, et, sauf erreur, il a d'abord exercé son métier en province. En débarquant à Paris, il a pu constater de quelle considération jouissent dans notre ville les auteurs dramatiques. Intelligent et entreprenant, il a pensé qu'il pourrait faire du théâtre aussi bien que d'autres, et la vérité est qu'il en a fait mieux que beaucoup d'autres. Mais il a transporté dans son nouveau métier les procédés de l'ancien. Le journaliste, obligé par devoir professionnel d'assister au spectacle quotidien, jette de tous côtés un regard rapidement averti. Il traite tour à tour, à mesure qu'ils se présentent, tous les sujets ; et il est impossible qu'il soit tour à tour et sur tous pareillement compétent. Mais d'abord il se documente, il consulte ceux qui font autorité et, au besoin, il les cite, sans pouvoir ordonner très rigoureusement, ni mûrir cette érudition qu'il faut sans cesse renouveler. En outre, avec de l'habitude et du talent, il arrive à énoncer sur chaque sujet quelques idées très simples, très sommaires, qui se présentent aussitôt à un homme de bon sens. Il leur donne un tour moral, sans s'emprisonner dans aucun système, mais en se référant à cette morale des honnêtes gens, pareille à la religion des braves gens, et qui réconcilie d'autant mieux toutes les opinions qu'aucun article n'en est défini. Pressé par l'heure, il se résigne, en le regrettant, à un à peu près de style. L'important, après tout, est

de se faire comprendre ; et l'on sait comment lisent les gens : un article de journal n'est pas un monument pour durer. Ce métier de journaliste est intéressant, captivant, et il a tôt fait de façonner son homme; on y contracte des habitudes dont on reste ensuite le prisonnier. « Le journalisme mène à tout, à condition qu'on en sorte, » disait un homme d'esprit. Ce qu'il se gardait bien d'ajouter, et qui pourtant a son importance, c'est qu'il est très difficile d'en sortir.

15 janvier 1899.

LA ROBE ROUGE

Dans les pièces qu'il nous donne depuis tantôt dix ans, M. Brieux a abordé avec franchise, traité avec honnêteté et bon sens des questions morales et sociales qui valaient la peine d'être mises à la scène. Naguère, en rendant hommage à un ensemble de mérites si estimable, nous regrettions que chez M. Brieux l'exécution fût trop souvent insuffisante, et qu'il ne sût pas mettre au service d'une pensée noble, généreuse, hardie, des moyens de traduction d'une plus grande valeur artistique. Réjouissons-nous donc de n'avoir pas à constater dans sa nouvelle pièce la même disproportion.

La Robe rouge est une satire sociale. Dans *l'Évasion*, M. Brieux s'attaquait aux médecins; il s'attaque cette fois aux magistrats. Cette satire est mordante, souvent cruelle. Encore faut-il reconnaître que M. Brieux y a mis de la mesure, du discernement : et c'est ce qui en fait la force. D'autres n'auraient pas résisté à la tentation de représenter notre magistrature comme foncièrement corrompue et capable de commettre pour de l'argent toutes les iniquités. M. Brieux a soin de rendre à notre magistrature cet hommage qu'elle n'est pas vénale. Même il donne à entendre qu'on n'en pourrait pas dire autant de la

magistrature de tous les pays. D'autres auraient représenté nos magistrats comme des tortionnaires et de sombres maniaques, prenant plaisir à des souffrances dont ils sont les auteurs et qui réjouissent en eux un instinct de férocité. Tout au contraire, les magistrats de M. Brieux sont, dans l'exercice de leurs fonctions, d'assez honnêtes gens qui s'efforcent de faire leur métier de leur mieux et de remplir en conscience leur devoir professionnel. Mais ce sont les conditions mêmes où s'exerce leur profession qui tendent à fausser chez eux la conscience, à altérer les sentiments de pitié et d'humanité.

Le mal de la magistrature, c'est d'abord la fièvre de l'avancement. Le magistrat est un fonctionnaire. Attaché à quelque parquet de province, il est peu rétribué, et sa charge ne lui rapporte qu'un honneur médiocre. Devant ses yeux passe en rêve la robe rouge de conseiller. C'est à la conquérir un peu plus vite que vont tous ses efforts. C'est vers ce but que, sans s'en rendre compte, il laisse converger toutes ses pensées. Le souci de ne pas compromettre son avancement se mêle à toutes ses démarches, influe sur tous ses actes. Encore s'il était seul ! Mais il a une femme, et celle-ci, comme c'est la règle, est plus ambitieuse ou plus vaniteuse que son mari. Mais il a des enfants. D'ailleurs, cela n'est-il pas irritant de voir passer devant soi tel collègue qui ne vous vaut pas, et attribuer à un autre tel poste auquel on avait tous les droits ? Celui-ci est un idiot notoire ; et il avance ! Celui-là est d'une moralité douteuse ; et il avance ! Cependant on continue de se morfondre dans un humble poste de procureur de la République à Mauléon. La robe rouge

dont on avait fait par avance l'acquisition se mange aux vers. On n'ose plus ouvrir l'*Officiel*, de peur d'y trouver un sujet nouveau d'humiliation et de déconvenue. On s'ennuie, on s'aigrit, on vieillit. Telle est la situation de M. Vagret. Le premier acte, où elle nous est exposée, est excellent d'observation minutieuse et juste. C'est un tableau de mœurs provinciales remarquablement tenu dans une tonalité grise.

Il y a ensuite une déformation professionnelle. La pratique du métier fait contracter certaines habitudes dont on ne peut plus se déprendre. L'esprit s'accoutume à passer par certains chemins, qu'il suit docilement, comme s'il avait des œillères. Un vieil homme a été assassiné. Les soupçons se portent sur des bohémiens. L'enquête commencée dans cette direction ne donne pas de résultats. Le juge Mouzon, poussé à son insu par l'esprit de contradiction, désireux de se signaler, jeune, hardi, se fait fort de trouver le coupable en suivant une piste justement opposée à celle que son collègue a dû abandonner. Il échafaude dans sa tête un système, tout à fait plausible d'ailleurs, et qui est en son genre un chef-d'œuvre de probabilité ingénieuse et d'enchaînement logique. Ce système, une fois entré dans son esprit, s'interposera entre lui et les faits et faussera sa vision. Mouzon a fait arrêter le paysan basque Etchepare : celui-ci a beau protester de son innocence, *il faut* qu'il soit le coupable. La femme d'Etchepare a beau confirmer la déposition de son mari, *il faut* qu'elle en soit la complice. Un témoin à décharge a beau dire ce qu'il sait, *il faut* qu'il mente. Les racontars les plus insignifiants et les témoignages les plus

dépourvus de fondement prennent une importance d'autant plus grande qu'ils confirment l'hypothèse du juge. Et celui-ci est si parfaitement convaincu de la valeur de son « inspiration », si assuré des droits que lui confère son rôle de justicier, qu'il en vient à ne plus s'apercevoir de l'infamie de quelques-uns des moyens qu'il emploie. Tour à tour insinuant, violent, bonhomme, ingénieux, captieux, Mouzon met en œuvre toutes les ressources de son esprit fertile et joue « le grand jeu », afin de tirer à Etchepare et à sa femme l'aveu d'un crime qu'ils n'ont pas commis. Les scènes de l'interrogatoire sont d'une telle intensité de rendu, et, semble-t-il, d'une réalité si effroyable, que le spectateur en est dans sa stalle angoissé et tenaillé. — Le rôle du président des assises consiste à ne pas laisser passer un seul cas de cassation. Son honneur professionnel y est engagé. Donc, tandis que le débat porte sur la culpabilité d'un homme, tandis que sa liberté, son existence même est en question, un seul point absorbe toute la puissance d'attention de ce président soucieux de prouver qu'il sait son métier : c'est de ne pas laisser passer ce maudit cas de cassation qui le déshonorerait. — Le rôle du procureur est d'obtenir la condamnation du prévenu. Il insiste donc sur tout ce qui est de nature à perdre celui-ci : il laisse dans l'ombre tout ce qui serait en sa faveur. Ainsi a fait lui-même l'honnête Vagret, jusqu'au moment où, dans une révolte de sa conscience, il se redresse, se ressaisit, et trouve enfin l'énergie de sacrifier son métier de magistrat pour faire son devoir d'homme.

Enfin, si la magistrature n'est pas vénale, ce n'est pas à dire qu'elle soit indépendante. Hélas!

elle est capable de complaisances. Cette intrusion des influences politiques dans le domaine de la justice est un grand scandale : il faut savoir gré à M. Brieux de l'avoir dénoncée avec tant de vigueur. Le procureur de la République dépend du procureur général, qui dépend du ministre ; et celui-ci dépend de ses électeurs. Mouzon connaît bien ce ricochet de dépendances. C'est pourquoi, puisqu'il est déterminé à « arriver », il a eu soin de se mettre dans les bonnes grâces du député de l'arrondissement, qui lui-même est intime avec le garde des sceaux, dont il a jadis été le camarade dans la « Commune ». Une scène tout à fait remarquable est celle où le procureur général demande compte à Mouzon de certaine frasque un peu vive. Mouzon est jeune ; Mouzon n'est pas ennemi d'une gaieté crapuleuse ; Mouzon s'est fait ramasser en état d'ivresse dans les rues de Bordeaux, où il déambulait de nuit en compagnie de filles de joie. Il y a eu scandale. Le procureur demande à Mouzon sa démission. Très calme, Mouzon déclare qu'il ne la donnera pas. Très digne, le procureur déclare qu'il sévira. Mais lui-même ce procureur ne demande-t-il pas son changement ? Le poste d'Orléans lui conviendrait à merveille. Ce n'est pas le moment de commettre une maladresse et de desservir ses propres intérêts par un excès de zèle. C'est pourquoi, au lieu de poursuivre Mouzon, ami du député, qui est ami du ministre, il lui fera obtenir ce poste de conseiller, cette robe rouge qu'une fois de plus le naïf Vagret aura méritée et vue passer devant lui décevante et ironique.

Les trois actes où sont ainsi étalées les misères

de la profession de magistrat sont presque de tous points excellents. A vrai dire, la pièce était terminée. Il est regrettable que M. Brieux y ait cousu un quatrième acte, qui non seulement n'ajoute rien à la satire si bien menée jusque-là, mais même en diminue la portée. Etchepare a été acquitté, grâce à l'attitude de Vagret, qui a abandonné l'accusation. Mais, au cours de l'instruction, il a appris sur le compte de sa femme des détails qui révoltent son honnêteté, exaspèrent sa jalousie, en sorte que maintenant il repousse la malheureuse. Celle-ci, pour se venger, tue le juge Mouzon. Conclusion de mélodrame, mais qui, en outre, nous réconcilie en quelque manière avec l'affreux Mouzon, devenu une victime du devoir. Ce dernier acte gâte la pièce. On eût souhaité aussi que, dans certaines parties, le style s'élevât et traduisît par l'éloquence des mots l'éloquence de la situation. Et il manque encore cette largeur de touche qui eût donné à un personnage tel que Mouzon, si habilement dessiné dans sa réalité individuelle, les proportions d'un type. Il n'en eût pas fallu davantage pour imprimer à cette œuvre si distinguée un caractère de maîtrise.

1er avril 1900.

LES REMPLAÇANTES.

Les Remplaçantes sont à une pièce à thèse ce qu'est une pochade à une comédie. On a l'impression d'une pièce faite hâtivement et dont l'auteur n'a pas cru pouvoir tirer de grands développements. C'est d'ailleurs de sa part preuve de goût et de sens dramatique. En admettant qu'il y eût à faire une pièce sur les nourrices, il est clair que le mieux était de la faire courte. Toutefois, quand un écrivain a conquis parmi les auteurs dramatiques de son temps la belle place qu'occupe M. Brieux, et quand il est parvenu au rang où l'a élevé *la Robe rouge*, il a tort de livrer au public des œuvres d'un art aussi sommaire. Il nous met par là trop aisément à même de démêler ses procédés habituels et naturellement d'apercevoir ce qu'ils ont de défectueux.

M. Brieux s'est proposé de porter le fer et le feu dans toutes les plaies de notre société : c'est une mission généreuse et qu'il poursuit avec une conviction dont on ne saurait trop le louer. Il s'est attaqué déjà aux vices du corps médical et à ceux de la magistrature ; il a dénoncé la manie des brevets, la fureur du jeu dans les classes ouvrières, l'excessive facilité du divorce. Il peut continuer, et ce ne sont pas les sujets qui manqueront : dé-

population, abandon des campagnes, alcoolisme, abus du tabac, que sais-je encore? L'impôt sur le revenu, les grèves, la journée de huit heures, la tyrannie des syndicats, le krach du parlementarisme pourront attirer sa sollicitude inquiète. Sur ces diverses questions il se documente suivant la méthode que nous employons tous, quand nous voulons faire œuvre de vulgarisation et parler sans impertinence d'un sujet sur lequel nous sommes notoirement incompétents. Il se renseigne auprès des spécialistes, il consulte les statistiques. Puis il exprime sur la matière ce qu'on appelle des vérités de bon sens. C'est la méthode du journaliste obligé d'aborder tous les sujets, à mesure que l'actualité les met sur son chemin ; ce n'est pas celle du moraliste. Celui-ci doit non pas accepter les questions qui se présentent, mais les provoquer et les faire naître. Il a son point de vue qui lui est particulier et d'où il découvre dans la société ce que d'autres n'y aperçoivent pas. Il a ses idées, justes ou fausses d'ailleurs, qui dirigent son observation, la concentrent sur quelques points et lui suggèrent ses conclusions. Alexandre Dumas fils avait ses idées, qui étaient, si l'on veut, des paradoxes, mais auxquelles il tenait. C'est pourquoi son théâtre a une portée sociale que n'a pas celui d'Augier. On aurait bien de la peine à dégager du théâtre de M. Brieux quelques idées qui seraient les siennes et non pas celles de tout le monde et qui donneraient à ce théâtre son unité.

A défaut de l'invention en morale, il reste l'invention dramatique : à vrai dire, c'est ici l'essentiel. Un auteur de théâtre serait fondé à soutenir qu'il s'est acquitté de son office propre, s'il a réussi à

donner à des observations de morale courante la forme du théâtre. Quand M. René Bazin écrivait sa nouvelle de *Donatienne*, apparemment il ne se flattait guère de faire avancer d'un pas la question de l'allaitement maternel; mais il ajoutait à la littérature d'imagination quelques pages d'une émotion pénétrante et d'un vigoureux raccourci: il avait rempli son rôle de romancier. Inversement, songez à ces tableaux qu'on a eu, depuis quelque temps, l'excellente idée de pendre aux murs des écoles pour présenter aux enfants sous forme sensible les dangers de l'alcoolisme; ces tableaux peuvent être fort utiles, mais ils n'ont aucune prétention à être des œuvres d'art. Les trois actes de la pièce de M. Brieux ne sont pas sans analogie avec ces sortes de tableaux moralisateurs. Ce sont des tableaux animés, où l'art du théâtre est réduit à sa plus simple expression.

Le premier est le mieux venu. C'est un tableau de mœurs campagnardes qui semble pris sur le vif. Nous sommes dans un village qui a pour unique industrie : l'exportation des nourrices. Femmes ou filles, sitôt qu'elles sont en chemin de maternité, elles se font inscrire sur le carnet du « meneur de nourrices, » qui est le personnage important, la véritable puissance de l'endroit, celui auquel on s'adresse pour s'assurer une bonne place. Dès qu'elles sont engagées à Paris, commence pour le mari ou pour l'amant une vie de cocagne. Le temps de la nourriture représente pour l'homme de longues journées de fainéantise et d'ivrognerie. Cependant, privés du lait que leur mère distribue aux petits Parisiens, les petits campagnards prennent généralement le parti de mourir. Paresse pour l'homme, désastreuses habi-

tudes de confort pour la femme, mortalité pour l'enfant, tel est le bilan de ce genre de « nourritures ». Une brave femme de paysanne refuse de se conformer à l'usage : son beau-père, par avarice, son mari, par complaisance, la forcent à partir. — Cet acte constitue une exposition à peu près excellente. Reste à savoir ce que l'auteur va en tirer. Le fait est qu'il n'en a pas tiré grand' chose, que la pièce est terminée, et que les deux actes qui suivent n'ajoutent guère ni à l'impression déjà reçue, ni à la démonstration de la thèse. Je crains même qu'ils ne l'aient affaiblie.

On nous avait déjà, à la fin du premier tableau, présenté le personnage de la mère. Elle arrivait en costume de bicycliste. La toile tombait sur cette vision sportive. On nous montre maintenant dans son intérieur cette mère trop mondaine, trop occupée à faire des visites et à en recevoir pour qu'il lui reste le temps d'allaiter son enfant. De jeunes perruches font cercle avec elle et ces dames causent de Nietzsche, qu'elles connaissent mal : ce que M. Brieux leur reproche, ce n'est pas de mal connaître Nietzsche, mais c'est d'en parler. Dans ce cercle mondain le docteur Richon va tomber, comme une pierre dans un marais. On nous donne ce médecin de campagne pour un paysan du Danube : en fait il n'est guère moins discoureur que l'autre. Donc il se met en devoir de traiter *ex professo* la question. Notez que les dramatistes de la jeune école se sont beaucoup moqués du « couplet » dans lequel les dramatistes de l'école d'hier s'efforçaient d'exprimer, sous une forme aussi ingénieuse et pittoresque que possible, l'idée mère de leur pièce. Ce couplet avait vingt lignes. Le monologue du docteur Richon ne le cède pas au

monologue de don Carlos lui-même. Notez qu'on a maintes fois raillé, pour ce qu'il a d'artificiel et d'ennuyeux, le personnage du raisonneur de la comédie de mœurs. Si encore on eût voulu incarner dans celui-ci le type du conférencier impitoyable qui a une conférence à placer et qui vous en poursuit où que ce soit, à table, au salon, en wagon! Mais non. Le docteur Richon n'est que le porte-parole de l'auteur. Cette conférence n'est qu'un exposé d'idées tout nu et dépouillé de tout artifice. Ce n'est pas un moment de la pièce, c'est un intermède pendant lequel la pièce est interrompue.

Au troisième acte, nous voyons que la nourrice a, par un coup de tête, brusquement quitté ses bourgeois. Elle revient chez elle, rattrape son mari qui s'échappait, rend le sein à son enfant que le biberon ne contentait pas et reprend sa chanson au couplet où elle l'avait laissée au premier acte. Nous nous retrouvons exactement à notre point de départ.

On écoute ces trois actes sans ennui ; même on a plaisir à saluer au passage des silhouettes vivement enlevées d'un trait caricatural. Toutefois, on ne peut s'empêcher de soumettre à M. Brieux certaines objections. Nous n'arrivons pas à admettre que toute question, quelle qu'en soit la nature, puisse être portée au théâtre. Surtout nous ne croyons pas qu'une idée, parce qu'elle est juste, puisse être présentée au public, avec un minimum de mise en œuvre.

15 mars 1901.

LE THÉATRE-CONFÉRENCE

Un auteur dramatique peut-il être un penseur? Ce n'est pas l'habitude, et il semble trop souvent qu'il y ait une sorte d'opposition entre les qualités qui font l'homme de théâtre et l'homme de pensée. Nous l'avons maintes fois déploré. Et nous avons à peine besoin de répéter qu'une comédie, pour nous paraître tout à fait digne d'estime, doit contenir des idées et en éveiller chez le spectateur. Ni l'habileté scénique, ni le style, ni l'esprit ne suffisent à l'écrivain de théâtre, s'il n'est, en outre, un observateur, un moraliste, un connaisseur du cœur humain. Et pour se diriger dans son observation, il faut qu'il ait une idée de derrière la tête, un système plus ou moins arrêté, une conception de la vie, ou, pour parler plus court, une philosophie.

Oui, mais cette philosophie doit être tout intérieure, s'insinuer à travers l'œuvre, et non s'y étaler, s'épancher, faire montre et faire parade d'elle-même. Le théâtre est un genre qui a ses

procédés, ses lois et ses limites; l'objet en est essentiellement de nous montrer des tableaux de mœurs qui ressemblent, de dérouler devant nous des actions vraisemblables, d'y faire circuler des personnages doués de vie. Si l'auteur ne se sert de l'art que comme d'un moyen pour exprimer ses idées, ses théories, ses utopies, s'il fait de la scène une tribune ou une chaire, s'il disserte, s'il conférencie, s'il dogmatise et s'il prêche, il risque fort de faire une œuvre qui, comme œuvre de pensée, soit négligeable, et comme œuvre d'art soit détestable.

La conception d'un théâtre moralisateur n'apparaît, chez nous, qu'avec le XVIII[e] siècle et à mesure qu'on devient plus indifférent au mérite littéraire des œuvres. Diderot rêvait d'une sorte de drame enseignant qui aurait été comme une annexe de l'*Encyclopédie:* les spécimens qu'il en a donnés sont des modèles du genre ennuyeux. Alexandre Dumas fils, dans ses *Préfaces*, ne croit pouvoir échapper à la théorie de l'art pour l'art qu'en lui opposant la doctrine, aussi fausse, du théâtre utile. Par bonheur pour lui, ses pièces étaient déjà écrites et représentées depuis longtemps, et les préfaces qu'il y ajoutait ne pouvaient les gâter. Du jour où il se mit en tête de déverser à la scène le produit confus de ses méditations sur la nature et sur la société, il écrivit *la Femme de Claude* et *l'Étrangère*, quitte à s'apercevoir bientôt et à avouer qu'il s'était trompé. Cette erreur est celle où sont en train de s'enliser deux auteurs, très inégaux par la valeur de l'esprit, mais qui, l'un et l'autre, comptent parmi les auteurs dramatiques les plus considérables d'aujourd'hui.

M. François de Curel est l'un des écrivains les mieux pourvus des dons qui font l'auteur dramatique. Il a une sorte de vigueur brutale par laquelle il s'impose au public. Il aborde une situation avec franchise et la pousse avec emportement. Sa langue riche, imagée, abonde en trouvailles heureuses. Cela explique qu'on ait accueilli avec tant d'enthousiasme ses premiers ouvrages, qui plaisaient par leur élan, leur spontanéité, un je ne sais quoi de génial. On regrettait seulement que les situations y fussent trop exceptionnelles, le style trop lyrique, le dialogue trop fréquemment interrompu par les tirades et les morceaux. On souhaitait que le « génie » de l'auteur acceptât une discipline. Mais toute discipline répugnait à son individualisme farouche. Il n'écrivait que pour se donner satisfaction à lui-même, par manière de divertissement aristocratique, sans se soucier ni du public, où il y a trop de petites gens, ni de la critique, où il y a trop de professeurs. Les lois des genres n'étaient pas faites pour lui, et il ne relevait que de son caprice et de sa fantaisie. Pour mieux affirmer son indépendance et par une sorte de coquetterie, il s'applique à verser du côté où l'on s'inquiétait de le voir pencher. C'est ainsi qu'après s'être, dans ses dernières pièces, écarté sans cesse des conditions de la représentation, il en est arrivé à écrire cette *Fille sauvage*, qui est probablement le résultat d'une gageure de l'auteur avec lui-même, une œuvre de défi sinon de dépit.

On lui reprochait de choisir des cas un peu en dehors de l'ordre commun, et des données d'un artifice déconcertant. Il imagine cette fois que près d'une peuplade encore barbare vit une tribu

de brutes pareilles à celles qui composaient l'humanité primitive. Des chasseurs ont capturé une de ces brutes, la « fille sauvage »; l'explorateur Paul Moncel l'emmène en Europe, la confie à des religieuses qui font peu à peu son éducation. La fille sauvage devient une femme des plus distinguées. Plus tard, elle retourne dans la peuplade où elle a été capturée, pour y être l'épouse unique du roi et entreprendre de civiliser le pays. D'ailleurs elle a perdu la foi, et quand elle apprend la mort de Paul Moncel, elle se sent peu à peu reprise par la grossièreté de ses premiers instincts. — Il est clair que cette combinaison d'événements est tout à fait extraordinaire, et qu'au prix de cette intrigue celles de *l'Invitée* ou de *l'Amour brode* sont des merveilles de vraisemblance et de simplicité.

On reprochait à M. de Curel de mettre dans ses pièces un peu trop de philosophie. Donc il s'est empressé, dans *la Nouvelle Idole*, de traiter la question même des droits de la science, dans *le Repas du lion* celle des rapports du capital et du travail. Maintenant il nous conte l'histoire tout entière de l'idée religieuse à travers l'humanité. Les instincts brutaux de notre nature ne cèdent qu'à l'influence de l'idéal religieux; mais à mesure qu'elle acquiert plus de lumières, l'humanité devient incapable d'adhérer au *Credo* qui avait longtemps contenté son âme naïve. Elle revient alors à ses instincts primitifs... Tel est le sens du symbole compliqué que nous offre *la Fille sauvage*, à moins toutefois que nous ne l'ayons mal interprété, mésaventure à laquelle il faut toujours s'attendre en ces sortes d'affaires. Au temps de ses premières œuvres, M. François

de Curel repoussait les compliments de ceux qui le félicitaient de son ibsénisme : il réclamait le droit de ne procéder que de lui-même et de rester dans la tradition française; il avait grandement raison. Cette fois il serait mal venu à contester l'influence que le théâtre d'Ibsen a pu exercer sur son esprit : elle éclate d'une façon trop évidente dans tel passage où il est question d'une petite fille et d'un petit coucou. Cet exemple suffirait à prouver combien peut être dangereuse l'imitation des œuvres étrangères. *La Fille sauvage* est une féerie à prétentions philosophiques. Sans doute, M. François de Curel peut, si cela l'amuse, exposer sous la forme dialoguée ses idées générales, comme jadis Renan dans le *Prêtre de Némi* et dans l'*Abbesse de Jouarre*. Mais puisqu'il fait représenter ses ouvrages sur un théâtre, nous sommes bien obligés de les juger comme pièces de théâtre, de constater à la fois la bizarrerie de la fable et l'insupportable monotonie des dissertations, et de déplorer qu'un écrivain d'une telle valeur perde son temps et sa peine et gâche son talent dans de si laborieuses inventions, au lieu de nous donner tout simplement de belles comédies.

M. Brieux n'a jamais passé pour être un délicat. D'ailleurs il ne s'en soucie pas. Mais il a une réelle entente de la scène, une abondance de production remarquable et d'excellentes intentions. A défaut de comédies d'un tour vraiment littéraire, il pouvait nous donner un théâtre qui fût encore d'une facture vigoureuse et serrée. Il semblait s'y acheminer, et la *Robe rouge* était déjà beaucoup plus qu'une promesse. Le milieu y était indiqué en traits significatifs ; on nous y

présentait un exemple plausible de déformation professionnelle ; nous y assistions à une lutte de conscience et à un conflit de devoirs vraiment dramatique. Nous pouvions croire que l'auteur était désormais en possession de toute sa maîtrise. *Les Remplaçantes* nous causèrent une cruelle déception. Tandis que dans la presse et dans le public on louait à tour de bras l'œuvre nouvelle pour la hardiesse de son réalisme et la bienfaisance de ses intentions réformatrices, nous étions presque seul à refuser de nous associer à cet engouement. Nous y déplorions à la fois les procédés de facture sommaire et la tendance à une prédication déclamatoire. Nous craignions que l'auteur ne fût en train de dévier vers le genre du théâtre-conférence. L'événement n'a que trop justifié nos appréhensions. Les deux dernières pièces de M. Brieux, dont l'une a été lue au Théâtre-Antoine et l'autre est actuellement représentée à la Comédie-Française, ont montré avec évidence que l'auteur est engagé dans une voie où il compromet toutes ses qualités de dramaturge.

Des amis maladroits, à moins que ce ne soient des ironistes, ont qualifié M. Brieux d'apôtre. C'est aujourd'hui un qualificatif à bon marché. Un homme politique, pour peu qu'il ait harangué dans une société de secours mutuels, est salué apôtre de la mutualité. Nous avons des apôtres de l'anti-alcoolisme et des apôtres de la repopulation. Ce n'est pas d'apôtres que nous manquons. Disons plus simplement qu'en devenant auteur dramatique M. Brieux a conservé les procédés de travail, les habitudes d'esprit, l'attitude et le ton du journaliste.

Un bon chroniqueur doit être prêt sur toutes

les questions, sans avoir le champ limité par quelque compétence spéciale. Il se documente, cite des faits, des chiffres, des statistiques, fait bénéficier le public de sa science toute neuve, et passe à un autre sujet. Son ignorance préalable de la matière qu'il traite le met à l'abri des timidités : il n'aperçoit pas les difficultés qu'on voit naître et grandir au cours de toute étude un peu approfondie et qui font hésiter le savant. De là cette assurance simpliste à laquelle on reconnaît aussitôt un docteur novice. Comme la plaie sur laquelle il vient de se pencher lui a été révélée à l'instant même, sa surprise et son émoi le persuadent que c'est la plaie essentielle des temps modernes, celle dont il faut sans retard guérir le corps social menacé de périr. Donc il proclame sa découverte, appelle à grands cris le remède et le souhaite d'autant plus radical qu'il n'aura pas lui-même à le faire entrer dans la pratique. Obligé, et pour cause, de s'en tenir aux quelques idées qui flottent à la surface de tout sujet, il a chance d'être aussitôt compris et trouve dans la docilité intellectuelle de la foule une complicité toute prête. Au surplus, et puisqu'il faut que tout polémiste, pour entretenir sa verve, ait un adversaire réel ou fictif, et, comme on dit, une tête de Turc, il peut frapper sur la société à coups redoublés et à coup sûr : il est convenu, depuis Rousseau, que d'elle seule nous viennent tous nos maux et que la nature est bonne. Il peut, sans se gêner, dénoncer la grande hypocrisie du siècle ; car nous sommes tous disposés à accepter en bloc cette accusation dont chacun de nous, pris à part, se montrerait singulièrement offensé. Nous

applaudissons à tout rompre, chaque fois qu'on flétrit un de ces crimes collectifs, où pourtant il faut bien que nous ayons notre part de culpabilité, puisque après tout, ils ne se commettent pas tout seuls. Le métier est sans péril et il est honorable. Cette éloquence est celle dont tous les journaux, indistinctement, saturent leurs abonnés de Paris et des départements. D'une feuille à l'autre elle ne varie guère ses procédés, et on pourrait brouiller les signatures. Cet apostolat à la portée de tous et quasiment anonyme est celui dont M. Brieux semble vouloir faire désormais le tout de la comédie.

Une longue chronique sur un sujet médical particulièrement pénible, voilà *les Avariés.* Ici l'erreur est tellement lourde qu'on a scrupule à y insister. Et on sent combien il est inutile d'essayer de faire admettre à l'auteur la portée des objections que soulève sa tentative, puisqu'il ne s'en est pas avisé lui-même ou qu'il a passé outre. Notez que sur le fond même du débat nous sommes pleinement d'accord avec lui. Nous sommes tous d'avis que les gens devraient être renseignés sur les conséquences de leurs vices. Nous convenons tous qu'un mariage, contracté dans certaines conditions, est un crime. Donc, qu'on renseigne les gens! Il y a pour cela des moyens appropriés au but : les articles de journaux, les brochures, les conférences. Un médecin pourra s'expliquer sans réserve et avec efficacité devant un auditoire venu pour s'instruire. Mais on ne va pas au théâtre comme on va à la clinique. Une assemblée composée d'hommes et de femmes et réunie dans une salle de spectacle ne peut ni supporter tous les tableaux ni entendre tous les

mots. Elle est gênée, choquée, quelle que puisse être d'ailleurs l'honnêteté des intentions de l'auteur. Le technique y devient l'incongru et le saugrenu. Qu'on puisse tout dire, partout et devant tous, c'est ce dont on persuadera difficilement les gens de goût. D'autre part, s'il s'agit de nous inspirer l'horreur d'un mal physique, il est clair que rien ne vaudra la description de ce mal faite par le spécialiste. Les descriptions médicales n'ont besoin que d'être précises : tout ce qu'on y ajouterait ne serait que vaines fioritures. L'artiste n'a pas à intervenir. Le fait est que M. Brieux a suivi pas à pas les traités où il s'est renseigné ; ils lui ont imposé la marche même de sa pièce et l'ordre des scènes ; j'imagine qu'il en a littéralement transcrit des passages : il ne pouvait faire autrement. L'impression qui nous reste est que nous aurions été bien plus profondément remués si nous avions lu le traité lui-même et si nous en avions eu sous les yeux les hideuses figures. C'est là ce qui, au point de vue de l'art, condamne le théâtre médical et d'ailleurs toute œuvre littéraire qui se met à la remorque de la science : elle reste inférieure au simple exposé scientifique.

Dans *Petite Amie*, nous retrouvons M. Brieux monté au même ton d'indignation : seulement, cette fois, il s'indigne contre les scandales des grandes maisons de commerce. M. Logerais est le patron d'un brillant magasin de modes. Il a fait sa fortune à force de travail, d'économie, et aussi parce que dans sa partie il est doué d'une sorte de génie. Il a un fils, André, qu'il destine à la profession d'avocat et à la carrière du mariage riche. Ce jeune homme devient l'amant d'une des

ouvrières du magasin, Marguerite. Lorsqu'il découvre que Marguerite est enceinte de ses œuvres, il forme le projet de l'épouser. Son père lui refuse son consentement et lui coupe les vivres. Donc il quitte la maison paternelle, s'installe avec Marguerite dans un chalet de banlieue : contraints par la misère, les deux jeunes gens se jettent à l'eau.

Le sujet n'est pas neuf ; il a été cent fois ressassé à la scène et dans le roman ; mais peu importe : tout dépend de la façon dont on renouvelle une donnée qui paraissait usée et de l'art avec lequel on rajeunit une situation vieille comme les rues. Passons sur la longueur des développements et sur la faiblesse du dialogue. N'insistons même pas sur le côté mélodramatique du dénouement et sur la sentimentalité facile qu'éveille le spectacle d'un couple d'amoureux qui « se périt ». Mais puisque l'auteur a prétendu nous donner une œuvre de portée sociale, c'en est donc la portée sociale que nous devons surtout examiner.

La pièce se passant dans le milieu des modes, M. Brieux était bien obligé de peindre ce milieu. Quelques-uns lui ont reproché d'avoir mis à la scène des ouvrières et ont affecté de croire que cela ne convenait pas à la dignité de la Comédie-Française ; d'autres lui en ont fait, au contraire, un mérite et l'en ont félicité comme d'une hardiesse. Il n'y a lieu ni de se scandaliser ni de s'émerveiller. Les petits bourgeois aiment fort que les histoires se passent dans le monde des duchesses, parce qu'ils n'y fréquentent pas ordinairement : il se peut que pour la même raison les abonnés de la Comédie-Française soient curieux

de pénétrer dans le monde des modistes et des piqueuses de bottines. Reste à savoir ce qu'on nous en apprend. Nous voyons qu'une des ouvrières envoie des baisers au bijoutier d'en face, que l'atelier tâche de faire passer du velours de coton pour du velours de soie, que le marchand écoule des « rossignols » à une cliente de province et que, privées de leur jour de sortie, les emballeuses se vengent en empilant brutalement les chapeaux canotiers sur les chapeaux cyclistes. Tous ces détails peuvent avoir été pris sur le vif : j'avoue que l'intérêt m'en échappe. Mais apparemment ce que M. Brieux a voulu nous faire connaître, c'est l'état d'âme des modistes, et ce qu'il y a de pitoyable dans leur sort. Voici de pauvres filles qui tout le jour manient des étoffes précieuses, fabriquent de leurs doigts agiles des objets coûteux, et les posent sur la tête d'aimables perruches qui vivent dans l'opulence. Après qu'elles ont été ainsi en contact avec les aspects brillants de la vie et se sont frottées à toutes les élégances, elles entrent le soir dans un intérieur misérable, auprès de parents qui ne sont eux-mêmes que des ouvriers sans délicatesse. N'est-ce pas là un supplice de Tantale ? Ces malheureuses ne sont-elles pas particulièrement à plaindre et ne devons-nous pas avoir pour leurs fautes un surcroît d'indulgence ?

Le même raisonnement s'appliquerait aussi bien aux couturières, aux lingères, aux corsetières, aux fleuristes et généralement à tous les employés, hommes et femmes, des commerces de luxe, auxquels il faudrait adjoindre d'ailleurs les institutrices, les gouvernantes, les gens de maison, les employés de banque et beaucoup d'autres.

Le contraste dont se plaint M. Brieux subsistera tant qu'on n'aura pas trouvé un moyen pour que celles qui font les chapeaux aient d'aussi beaux revenus que celles qui les portent. Il en sera de même tant qu'il y aura des pauvres obligés de travailler pour les riches, c'est-à-dire apparemment tant qu'il y aura une société. C'est contre l'inégalité des conditions que M. Brieux part en guerre: et c'est justement ce qui s'appelle pourfendre des moulins à vent.

Le grand ennemi de M. Brieux, c'est le bourgeois, c'est le patron. *Petite Amie* pourrait porter en sous-titre : *ou les crimes des patrons.* Un personnage résume en lui toutes les laideurs et toutes les vilenies de l'âme bourgeoise : c'est M. Logerais. Cet affreux boutiquier ne dit pas un mot et ne fait pas un geste qui ne traduise l'irrémédiable bassesse de ses sentiments. L'auteur l'a peint d'après le procédé de la « comédie rosse » ; c'est-à-dire que le personnage nous fait lui-même les honneurs de sa vilaine âme, étale ce qu'il aurait intérêt à cacher, dit tout haut ce que d'habitude on s'avoue à peine à soi-même, et se vante de tout ce qui le rend plus méprisable. On devine derrière lui l'auteur qui le fait parler, lui souffle les répliques et se réjouit que chacune concoure si exactement à son dessein. Avec sa tête grave de vieillard portant beau, son air respectable, et son ton d'autorité, ce Logerais représente l'honnête homme suivant la conception qu'on se fait de l'honnêteté dans toute une catégorie sociale. Il a un idéal, une philosophie de la vie. C'est d'abord qu'on est ici-bas pour faire fortune, bien entendu. Mais c'est ensuite qu'un homme doit vivre toute sa vie. Et il faut voir ce que devient cette théorie de l'éner-

gie et de la *virtù* en passant par cette cervelle de marchand de modes. M. Logerais a appliqué son propre programme ; donc il a commencé par mener la vie de jeune homme, il a fait la petite fête, et c'est seulement après en avoir épuisé toutes les jouissances qu'il a songé au mariage. Une fois marié, il a combiné la distraction avec le travail : le couple Logerais gagnait de l'argent, et aussi il s'amusait, allait au spectacle, au bal, à la campagne. Avec les années, M. Logerais est retombé à la polissonnerie ; il débauche ses ouvrières : ce champion de l'ordre moral est un vicieux. Tyran domestique, il tient devant lui sa femme et son fils dans une espèce de tremblement. Il aime son fils à sa manière, qui n'est pas une manière gênante. Il s'est débarrassé de lui en le mettant au collège. Pour ce qui est de l'étudier, d'entrer avec lui dans une intimité intelligente et cordiale, il ne s'en est pas soucié et l'idée ne pouvait même lui en venir. Est-ce que les jeunes gens ne sont pas tous les mêmes? Est-ce que les pères ne savent pas mieux que les fils où est le bonheur de ceux-ci ? André n'avait aucune espèce de goût pour le collège : on l'y a mis de force. Il serait volontiers entré dans les affaires : on lui impose une carrière libérale. Il rêvait de se marier par amour : on lui fait rompre un projet de mariage pour cause d'insuffisance de dot. Il n'est pas d'humeur à s'amuser : son père le raille de sa continence, lui fait honte de sa vertu et, l'ayant poussé à une aventure, lui conseille une déloyauté. Après quoi, et quand il voit son fils acculé à la pire détresse, il reste impitoyable : il n'a pas un élan de tendresse, pas un mouvement de pitié. Cupidité, bassesse, égoïsme, sottise et vanité, c'est en combi-

nant ces éléments que vous obtiendrez ce produit complet, ce chef-d'œuvre du genre qu'est l'âme d'un Logerais.

Au surplus, ni sa femme, ni son fils ne valent guère mieux que lui. Mme Logerais est moins haïssable parce qu'elle a eu beaucoup à souffrir, et que les humiliations dont l'a abreuvée ce mari libertin lui valent d'être plainte. Elle est femme et elle est mère ; aussi serait-elle plus que son époux disposée à l'indulgence pour son fils. Mais ce ne sont que des nuances. Elle est, sur les points essentiels, la digne compagne de son mari : elle comprend l'existence de la même manière que lui, et fait les mêmes calculs. Pour ce qui est d'André, c'est un type de jeune bourgeois sans caractère, sans volonté, incapable de résistance, capable tout juste de soudaine et impuissante révolte, médiocre pour le bien comme pour le mal. Et il faut entendre au dernier acte ce père, cette mère, ce fils, s'injuriant, se jetant à la face leur mépris et leur haine. La voilà, la famille bourgeoise ! Mais voulez-vous en regard contempler un type de droiture, de courage et de résignation ? Voyez Marguerite. La noblesse de cœur de cette ouvrière, fille d'ouvriers, fait honte à la classe des patrons. Voilà le peuple !

Cette antithèse entre les vertus du peuple et la corruption de la bourgeoisie est ce qu'on peut imaginer de plus déclamatoire et de plus puéril. Elle défraie la polémique d'une certaine presse qui fait métier d'exciter à la haine des classes. Mais du moins les auteurs de ces boniments ne sont pas dupes de leur rhétorique. M. Brieux est sincère. Il est d'une admirable sincérité. Il est d'une sincérité stupéfiante. Ce dessein d'opposer

une classe à l'autre fausse la peinture de mœurs et fait perdre leur valeur aux traits d'observation exacte que contient d'ailleurs l'étude d'un caractère tel que celui de Logerais. En outre, le raisonnement de M. Brieux pèche par la base : faute d'avoir un peu plus réfléchi, il ne s'est pas aperçu que ses attaques dépassent singulièrement le but qu'il s'était proposé. Car son Logerais vient du peuple : il a commencé par être ouvrier ; il a épousé une ouvrière ; même il a été de la Commune : c'était un pur. Il s'est élevé au-dessus de sa condition. Il a réalisé ce rêve qui est, dans le peuple, celui de tout travailleur, et qui consiste à devenir un bourgeois. Son cas est celui de beaucoup de notables commerçants qui ont débuté par être commis pour finir par être patrons. Dans l'état d'instabilité de la société contemporaine, et par suite de la rapidité avec laquelle les fortunes se font et se défont, il n'y a, à proprement parler, plus de classes parmi nous, et la distinction en est toute superficielle. La bourgeoisie d'aujourd'hui aboutit par toutes ses avenues au peuple. Et les coups que M. Brieux dirige avec tant d'impétuosité contre celle-là retombent aussi bien sur celui-ci.

Que la thèse de M. Brieux soit d'ailleurs juste ou fausse, il reste à savoir si la démonstration en est menée avec quelque rigueur. C'est l'essence de ce genre de pièces que tout doit y conduire à un dénouement nécessaire. « Un dénouement est un total mathématique, écrit Dumas fils, le théoricien de la pièce à thèse. Si votre total est faux, toute votre opération est mauvaise. J'ajouterai même qu'il faut toujours commencer sa pièce par le dénouement, c'est-à-dire ne commencer l'œuvre que lorsqu'on a la scène, le mouvement et le

mot de la fin. On ne sait bien par où on doit passer que lorsqu'on sait bien où l'on va. » Nous allons à la noyade finale des deux amants. Il s'agit de savoir si cette noyade était la conclusion inévitable des faits tels qu'ils ont été présentés, le crime d'une société mal faite. C'est l'avis du jeune Logerais, et il ne nous l'envoie pas dire : « Eh bien ! elle est admirable la morale bourgeoise. Oui, ma pauvre Marguerite, si je t'avais abandonnée, toi et ton enfant, si je t'avais réduite à la misère, à la prostitution ou à l'infanticide, la société d'aujourd'hui me regarderait comme un des siens, et me donnerait un brevet de parfaite moralité. Ah ! les hypocrites, les cuistres, les mufles, les canailles ! » Mais ce n'est pas du tout de cela qu'il s'agit, et ce jeune phraseur sort de la question. Il est toujours très commode de s'en prendre à autrui de ses propres fautes et de faire le procès à la société qui n'en peut mais. Personne ne l'a forcé à séduire une jeune fille qui ne s'offrait pas à lui, et qu'il savait ne pouvoir épouser. Ç'a été un effet de sa foncière veulerie, et il a glissé à cet acte de médiocre libertinage, comme tout à l'heure il va glisser au suicide. Faire d'une jeune fille qu'on n'a pas l'intention d'épouser sa maîtresse, prendre la charge d'une femme et d'un enfant, quand on n'a pas les moyens de les nourrir, c'est se conduire en malhonnête homme. Qu'on soit d'ailleurs le fils d'un marquis, d'un marchand de modes ou d'un serrurier, cela n'y fait aucune différence. Ce crime n'est pas celui de la bourgeoisie, mais celui d'un jeune homme sans conscience et sans énergie. Le suicide d'André n'est que le dernier aboutissement de sa lâcheté. Il n'y a aucune conséquence à en tirer

au point de vue de la réforme de nos mœurs. C'est un acte isolé.

Ce dénouement n'est ni faux, ni vrai : il est plaqué. C'est un dénouement qu'il a plu à l'auteur de choisir, et auquel on pourrait avec avantage en substituer divers autres. Exemple. Supposons qu'André, malgré toutes les résistances, épouse Marguerite, et repassons quelques années plus tard. Nous aurons sous les yeux ce ménage atroce que font deux êtres d'éducation différente, devenus insupportables l'un à l'autre et dont l'amour s'est promptement changé en haine. Pour contester ce qu'un pareil dénouement enfermerait de réalité douloureuse, il faudrait n'avoir jamais regardé autour de soi et n'avoir aucune expérience de la vie. Donner ce supplice comme conséquence à la légèreté d'André, c'eût été la conclusion humaine de la pièce. M. Brieux l'a écartée, parce qu'elle montrerait la part de vérité qu'il y a dans les objections que fait le bonhomme Logerais à la proposition d'un mariage disproportionné ; mais il ne peut empêcher qu'elle ne se présente à notre esprit. Le dénouement qu'il a préféré est tout arbitraire. Et c'est en ce sens qu'on a eu raison de n'y voir qu'un fait divers. Tout suicide et tout meurtre, répondra l'auteur, est un fait divers. Sans doute, mais il appartient au moraliste de transformer ce fait divers, en remontant dans la chaîne des causes, en montrant qu'il est le résultat de tout un état de choses, et qu'il révèle un vice social. C'est ce que M. Brieux n'a pas su faire.

Dans ses dernières œuvres, M. Brieux n'a pas modifié essentiellement sa manière ; mais il a exagéré tous ses défauts. De tout temps, il a eu

l'ambition de transporter les questions sociales au théâtre, et nous ne formons qu'un souhait : c'est de l'y voir réussir. Pour cela il devra se souvenir que, si importantes soient-elles par elles-mêmes, leur intérêt ne dispense pas l'auteur dramatique d'un sévère travail de mise en œuvre, et qu'il court un grand risque en se contentant d'une facture sommaire. Travailler à la réforme de la société est une noble entreprise, à condition pourtant d'y apporter des vues très personnelles et des idées longuement réfléchies: il n'y suffit pas d'aspirations généreuses. Quand on fait un grand effort contre une porte, encore faut-il que ce ne soit pas une porte ouverte. Et quand on est bien sûr qu'on a quelque chose à dire, encore faut-il travailler à le dire le mieux possible.

15 juin 1902.

M. OCTAVE MIRBEAU

LES AFFAIRES SONT LES AFFAIRES.

Après Balzac et après plusieurs autres, l'étude de l'homme d'affaires et du manieur d'argent est à recommencer sur nouveaux frais. L'importance, déjà énorme et démesurée, de la question d'argent, s'est accrue en ces dernières années avec une vitesse et dans des proportions effrayantes. Un immense désir de bien-être et de jouissances matérielles a envahi toutes les classes et refoulé les autres sentiments. D'ailleurs, les anciennes barrières sont tombées ; il n'y a plus de castes fermées et c'est à peine s'il reste des corps constitués ; les façons traditionnelles de penser et de sentir disparaissent. Nous habitons une société instable, mouvante, née d'hier et vivant

au jour le jour. Aussi, l'homme qui a le génie des affaires est-il tout désigné pour devenir le maître de cette société : il y tiendra la place que tenait jadis l'homme d'Etat, manieur d'hommes, ou le grand seigneur, représentant d'une aristocratie héréditaire dans une société organisée en vue de la durée. Il y disposera de la force qui dispose de toutes les autres. Qu'est-ce donc que représente dans ce monde nouveau la passion des affaires ? Dans quelle mesure peut-on dire qu'elle est la forme que prendront désormais l'ambition, le désir des grandeurs, l'amour de la gloire ? Quel état d'esprit développe-t-elle chez l'homme dont elle s'est emparée ? Ce conquérant à la manière du xx[e] siècle est-il, comme l'autre, capable de crimes que la grandeur du but à atteindre justifie à ses yeux et impose à l'admiration du monde ? L'intensité de la vie qu'il mène lui apporte-t-elle plus de jouissances ou plus de tourments ? Ce maniaque est-il davantage un monstre ou une victime ? Est-il capable encore de sentiments désintéressés, de bonté, de tendresse, et, pour parler l'ancien style, de noblesse d'âme ? Comment se comporte-t-il dans la vie publique ? Comment dans son intérieur ? Ce portrait du financier de grande envergure n'a encore été mis ni à la scène ni même dans le roman. Ce n'est pas non plus celui que M. Mirbeau nous a donné. Songeant surtout aux nécessités de la scène, M. Mirbeau a choisi un type qui a déjà fait ses preuves au théâtre : c'est le faiseur, l'agioteur, le brasseur d'affaires. Balzac, lui premier, nous l'a présenté dans son *Mercadet*, mélange de bonhomie et de rouerie, d'ingénuité et de coquinerie, et il l'a rendu presque intéressant dans sa défense déses-

pérée de bête aux abois. Dumas l'a appelé Jean Giraud et a surtout insisté sur la vulgarité du personnage dans sa *Question d'argent*, pièce médiocre, mais dont il est resté une définition : « Les affaires, c'est l'argent des autres. » Augier a mis à la disposition de son Vernouillet l'instrument tout-puissant de la presse, et fait d'une espèce d'escroc l'un des directeurs de la conscience publique. Le type est ainsi arrêté et constitué littérairement. Nous sommes tout prêts à le reconnaître chaque fois qu'on le remettra à la scène. Nous savons l'allure, le geste, le son de voix qui lui conviennent. C'est le boursier, le tripoteur, l'homme à expédients toujours à la veille ou au lendemain d'une culbute, ne tombant que pour mieux rebondir, méprisable et méprisé, honni, taré, brûlé : tête de Turc sur laquelle on peut frapper à bras raccourcis et à cœur joie. — Tel est le type que M. Mirbeau nous présente à son tour dans la personne de M. Lechat, persuadé que la vertu dramatique n'en est pas encore épuisée, et qu'il a toujours sa place dans une action tour à tour plaisante ou émouvante.

A vrai dire, M. Mirbeau a été uniquement soucieux de faire venir au premier plan son héros : il s'est efforcé de lui ménager des scènes où il pût s'expliquer à loisir et nous révéler son caractère, beaucoup plus qu'il n'a essayé, à proprement parler, de bâtir une pièce. Dans *Les affaires sont les affaires*, il n'y a pas de pièce : j'entends par là non pas une intrigue suivant la formule de Scribe, mais une action qui progresse, un tout fait de parties qui s'enchaînent, se lient, s'amènent et s'engendrent l'une l'autre. Nous voyons d'abord Lechat bâcler sous nos yeux une affaire ;

rien ne saurait être mieux en situation : c'est l'essence même du sujet. Il roule très convenablement ses partenaires ; cela est exécuté avec décision et sûreté, mais d'ailleurs ne mène à rien en dehors de l'opération elle-même et ne modifie pas la situation respective des personnages. Cette affaire une fois réglée, M. Lechat en commence une autre qui ne tient à la précédente que par le lien le plus frêle ; ou plutôt il suit sa destinée, qui est de passer sans transition d'une affaire à l'autre. Cette seconde affaire, au rebours de la première, entraîne une conséquence capitale : la fille de M. Lechat refuse de figurer comme appoint dans un marché et de se prêter aux combinaisons paternelles ; elle quitte la maison en faisant claquer les portes. Le rideau pourrait baisser sur ce dénouement : il est saisissant à souhait. Mais M. Mirbeau imagine de faire intervenir ici le hasard sous la forme d'un accident d'automobile où périt Lechat fils. Cela prolonge la pièce d'une scène, qui par elle-même peut sembler inutile, mais dont M. Mirbeau a tout particulièrement escompté l'effet pour nous révéler dans ses plus intimes profondeurs et pour mettre à nu l'âme de son personnage. On le voit : il serait injuste de dire que la pièce soit mal faite ; elle n'est pas faite, parce que M. Mirbeau ne s'est pas soucié de le faire : chacun des actes que nous allons voir se succéder tendra beaucoup moins à nous présenter un des moments d'une action qu'à nous faire apercevoir M. Lechat sous chacun des aspects de son intéressante personnalité.

Au premier acte, voici M. Lechat dans son intérieur. On nous montre l'homme, avant l'homme

d'affaires. C'est un très vilain homme. Ses manières sont déplorables. Il est dépourvu de toute distinction et même de toute espèce d'usage du monde. C'est le parfait goujat. Possesseur d'un domaine royal, d'un château bâti pour Louis XIV, et d'un parc dessiné par Le Nôtre, il s'y promène avec des allures de coulissier en goguette. Il racole les gens au hasard et ramène chaque soir par ribambelles ces invités d'occasion. Il ignore jusqu'à leur nom et il les tutoie. Il les éblouit de son luxe de parvenu. Il étale sa vanité. Il parle avec ostentation de ses terres, de ses fermes, de son étang, de ses chasses. Ce n'est pas le ton de la bonne compagnie. On lui pardonnerait encore d'être si mal élevé, puisqu'au surplus il n'a reçu aucune éducation ; mais il a mauvais cœur. Il humilie son intendant, un gentilhomme tombé dans le malheur; il chasse son jardinier, sous prétexte que la jardinière est enceinte, et qu'il n'y a rien de gênant dans une propriété comme les enfants, qui détériorent les plates-bandes et font peur aux chevaux; il fait dresser procès-verbal aux ramasseuses de bois mort; enfin il mène une guerre acharnée contre les oiseaux. Cela est à la lettre : il fait des carnages de tous les oiseaux qui s'aventurent sur ses domaines inhospitaliers. Il est sans pitié pour ces petites bêtes inoffensives et gracieuses, chères aux femmes et aux poètes. La dureté est d'ailleurs mauvaise conseillère et cet ennemi de la gent ailée sera puni par où il a péché. Car il s'imagine à tort que les oiseaux sont les ennemis de l'agriculture; les bonnes gens de la campagne lui apprendraient à respecter ces utiles auxiliaires qui débarrassent leurs champs de milliers d'insectes pernicieux. Mais M. Lechat

ne prend conseil de personne. Il a cette infatuation naïve des spécialistes qui, parce qu'ils réussissent dans leur spécialité, se croient universels et infaillibles. En dehors des affaires, il est d'une sottise d'autant plus sotte qu'elle s'agrémente de prétentions scientifiques. C'est un homme de progrès, à la manière de M. Homais. Il s'est monté un laboratoire de chimie, et rêve d'engrais mirifiques, comme faisaient Bouvard et Pécuchet. Il est idiot. M. Mirbeau s'est proposé de nous montrer qu'un homme, supérieur dans sa partie et redoutable sur son terrain, peut être par ailleurs le dernier des imbéciles. Donc il a voulu faire de son Lechat une espèce de fou, un fantoche, un ridicule de vaudeville. Il y a très bien réussi.

Au contraire, le second acte est celui de la gloire de Lechat. On va nous montrer ici l'homme d'affaires en train de travailler de son état. Il s'agit de nous donner l'impression qu'il est très fort, et que c'est le diable en personne. Donc deux escogriffes, à la mine patibulaire, à l'allure de pleutres, au verbe hésitant, et pourvus de noms à coucher à la porte, sont venus lui proposer une affaire. Apparemment, si on leur a donné cet air piteux, c'est pour faire mieux ressortir par le constraste la supériorité de Lechat. Il nous semble bien que cette supériorité eût été plus éclatante si Lechat avait eu à lutter contre plus forte partie. Mais M. Mirbeau se méfie de l'optique de la scène qui a de terribles exigences. Avant d'engager la conversation, Lechat fait apporter des cigares et une bouteille de porto. Le porto, « le porto des affaires, » joue un rôle essentiel dans les négociations de Lechat. Nous savions déjà

qu'entre gens du peuple les marchés ont coutume de se traiter au café ; M. Mirbeau nous apprend que de même les grandes affaires, celles où il retourne de plusieurs millions, se négocient autour d'une bonne bouteille : il n'y a que la qualité de la « consommation » qui change. Nous en éprouvons quelque surprise.

Ce qui rend très difficile l'exposé d'une affaire financière à la scène, c'est qu'il faut en faire comprendre d'emblée la nature, la portée et le mécanisme au public, et que le public est, dans son ensemble, peu au courant de ces sortes de questions. M. Mirbeau a prévu la difficulté et il en a très habilement triomphé. La canaillerie par laquelle Phinck et Gruggh essaient de duper Lechat nous paraît d'une candeur enfantine. Ils se disent propriétaires d'une chute d'eau qu'on utilisera pour une grande industrie : Lechat est sollicité de fournir les capitaux nécessaires à l'installation et à l'exploitation. Seulement... la chute d'eau ne leur appartient pas et, en outre, elle est placée dans la zone militaire, ce qui peut être un vice rédhibitoire. Telle est la supercherie : Lechat la déjoue en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire. Le malheur est que nous-mêmes, qui ne sommes pas de grands financiers, nous avons tout de suite aperçu cette grosse malice. Nous ne réfléchissons pas que tout cela est schématique, qu'il fallait nous faire comprendre, par un moyen de théâtre, en raccourci et en relief, la clairvoyance et l'impérieuse promptitude de Lechat en affaires, et nous nous laissons aller à regretter que l'auteur n'ait tout de même pas réussi à nous communiquer pour le savoir-faire de son héros toute l'admiration qu'il faudrait.

Le dernier acte est le moins bien venu. Il est, dans sa dernière partie, farci de dissertations sociales. Lechat reçoit la visite du marquis de Porcellet, gentilhomme décavé, venu pour contracter un emprunt. C'est au tour de Lechat de proposer une affaire à son interlocuteur. Il le tient à sa merci ; il est son créancier pour des sommes importantes dont les intérêts n'ont jamais été payés ; il n'a qu'un mot à dire pour faire vendre la terre de Porcellet, et agrandir d'autant son propre domaine, où elle est enclavée. Tout peut s'arranger. Lechat est prêt à donner quittance au marquis, à condition que celui-ci demande pour son fils la main de Mlle Germaine Lechat. Voilà donc à quoi aboutit tout l'effort de ce grand brasseur d'affaires : à convoiter pour sa fille un titre de noblesse, à ambitionner l'honneur de redorer un blason, à choisir pour gendre un jeune propre à rien ! Sacs et parchemins, roture et gentilhommerie : c'est l'intrigue qui a servi à des centaines de romans et de pièces de théâtre, depuis Jules Sandeau jusqu'à M. Ohnet ! Il est inévitable, en pareil cas, que le débat « s'élève » et qu'oubliant leurs affaires personnelles pour se donner le luxe d'aborder les questions générales, le roturier opulent et le gentilhomme pauvre traitent du rôle antithétique de l'honneur et de l'argent dans la société. Respectueux des exemples de Ponsard et d'Augier, M. Mirbeau n'a pas cru pouvoir manquer à la tradition. Ces développements font longueur. Lechat y joint l'exposé de ses idées sur la politique de l'Eglise. Outre qu'on ne voit pas bien ce que l'Eglise vient faire en ces histoires malpropres, il est trop évident que les idées de Lechat

sur la politique de l'Église sont négligeables.

Brusquement, d'ailleurs, tout l'échafaudage des ambitions de Lechat va s'écrouler. Germaine refuse d'épouser le jeune Porcellet. Elle n'est pas libre : elle a un amant. Nous le savions. Dès la fin du premier acte, on nous a mis au courant de cette intrigue domestique. Germaine méprise, déteste, hait son père. Elle s'est donnée au jeune chimiste, Lucien, installé au château pour aider Lechat dans ses travaux de biologie végétale. Elle a tout préparé pour quitter, en compagnie de cet irrésistible chimiste, la maison qui lui est odieuse. C'est le scandale. C'est l'effondrement.

Maintenant la mère et la fille tombent dans les bras l'une de l'autre. Elles s'attendrissent. Ces deux victimes de la tyrannie du boursier, récapitulent leurs longues souffrances. Nous sommes en plein drame larmoyant.

Lechat n'est pas au bout de ses peines. Cet homme dur aux pauvres gens, mauvais mari et qui n'a pas su se faire aimer de sa fille, a pourtant un cœur. Il aime d'une tendresse passionnée et absurde son mauvais sujet de fils. Or, on vient lui annoncer que ce fils est mort dans un accident d'automobile. Sa douleur est atroce. Il étouffe. Il éclate en sanglots, en larmes, en gémissements. On rapporte le cadavre. Voilà le mélodrame. C'est le moment que les deux escogriffes, Phinck et Gruggh, choisissent pour apporter au malheureux père l'acte de société qu'ils ont eu soin de rédiger à leur avantage. Ils essaient de profiter de l'égarement où l'a plongé la douleur pour lui extorquer sa signature. Mais lui, retrouvant aussitôt toute sa lucidité d'esprit, découvre la trahison, déchire l'acte frauduleux, dicte ses conditions

aux deux fourbes terrorisés par cette extraordinaire possession de soi-même. Il est clair que M. Mirbeau voit dans ce dernier trait le comble de l'atrocité et qu'il en est lui-même épouvanté : le moyen que Lechat n'apparaisse pas désormais aux yeux de tous comme « le diable en personne »!

Je laisse de côté ce que la scène, à la façon dont elle nous est présentée, a d'invraisemblable. Rien ne nous faisait supposer que ce fameux acte de société dût être signé sur l'heure. Mais admettons que cette nécessité s'imposât : on voit très bien en quoi elle est douloureuse, on ne voit nullement qu'elle ait un caractère révoltant. Il est fréquent que nous soyons obligés d'imposer silence à notre cœur, pour satisfaire aux exigences de notre position. L'acteur comique, torturé d'inquiétudes pour un être qui lui est cher, entre en scène, joue son rôle et fait rire les gens. M. Mirbeau, qui jadis invoquait cet argument pour reprocher aux comédiens l'indignité de leur condition, en a reconnu l'inanité, maintenant qu'il a fait à la corporation tout entière une réparation solennelle. Théophile Gautier écrit dans une de ses lettres : « J'ai fait un feuilleton pour payer l'enterrement de notre mère : il était très bien. » L'activité professionnelle se continue au milieu des pires épreuves. Nous tous, il nous est arrivé d'accomplir, l'âme déchirée, les devoirs de notre tâche. C'est la vie.

Quelle est maintenant l'impression dernière que nous laisse le personnage de M. Mirbeau ? Chose curieuse ! Elle est beaucoup moins forte que nous ne l'aurions cru. Certes nous n'éprouvons pour lui aucune espèce de sympathie, ni une ombre d'estime. C'est un forban; voilà qui

est entendu. Mais il nous est pourtant impossible de le séparer du milieu dans lequel l'a placé l'auteur. Nous sommes bien forcés de le juger par rapport aux gens qui l'entourent ; et il se trouve que ceux-ci, la plupart du temps, sont pour le moins aussi odieux que lui. Il bénéficie du mépris que nous inspirent ses victimes. Dans plus d'une occasion, l'auteur nous force à l'excuser, à le plaindre, à prendre parti pour lui. On nous dit, par exemple, qu'il a fait un nombre considérable de dupes, ruiné des familles par centaines, acculé au suicide des dépositaires trop confiants. Nous sommes très disposés à le croire. Mais, pour les personnages de théâtre, ce qu'on nous en dit a beaucoup moins d'importance que ce qu'on nous en montre. Rien ne compte, sauf ce qui se passe sous nos yeux et qui est en action.

Or, Lechat se trouve mêlé à deux affaires. La première lui est apportée par des filous authentiques : nous savons qu'ils ont commencé par étrangler un gogo et que toutes leurs manœuvres ne tendent qu'à dissimuler au financier qui fera les fonds les conditions réelles du marché. Nous les entendons se concerter pour altérer les faits, dissimuler les uns, atténuer les autres, biaiser, truquer, tromper. C'est un piège qu'ils tendent à Lechat. Nous serions désolés qu'il s'y laissât prendre. Nous faisons toute sorte de vœux pour qu'il évente la ruse. Au besoin nous l'avertirions, comme font dans certains théâtres les spectateurs convaincus. Nous sommes enchantés qu'il déjoue si prestement le complot de ces aigrefins. Nous lui savons infiniment de gré de les avoir roulés comme ils le méritaient. Il n'y a pas à dire : pendant toute la durée d'un acte, nous sommes pour

lui. La canaillerie de ses adversaires lui refait une vertu ; et, puisqu'aussi bien il apporte l'argent, les influences, l'intelligence, il nous semble tout simple qu'il ait la plus large part dans les bénéfices de l'entreprise.

La seconde fois, Lechat est aux prises avec le marquis de Porcellet. Ce marquis a un grand nom et jette dans le débat de grands mots ; mais nous voyons très bien quel est le but de la visite du marquis : il est venu pour exécuter, lui aussi, une opération financière, celle qui consiste à emprunter pour ne pas rendre. De la part de Lechat, s'acheter avec ses millions un gendre titré, c'est une sottise, et il est bien probable que sa vanité va l'entraîner à conclure un marché de dupe ; mais, de la part de Porcellet, faire entrer dans sa noble lignée la fille d'un homme taré, restaurer le château de ses pères avec un argent d'une provenance honteuse, c'est une infamie. Entre le financier vaniteux et le gentilhomme ravalé, nous demandons instamment à ne choisir ni l'un ni l'autre ; c'est tout de même le financier qui nous paraît être dans la moins ignoble posture.

Lechat est sans entrailles pour les jardiniers chargés de famille et pour les ramasseuses de bois mort. Nous l'en blâmons. Mais d'ailleurs quel fâcheux entourage est le sien et que de torts n'ont pas envers lui les êtres qui, à des degrés divers, profitent de son luxe ! Mme Lechat, par ses jérémiades, ne nous touche guère ; car elle juge assez bien son mari, elle le déclare grossier, brutal, esbroufeur et menteur ; mais elle ne trouve à redire à toutes ces belles qualités que pour autant qu'elle a elle-même à en souffrir. Lechat a un fils, et les vices de ce jeune fêtard sont, en grande par-

tie, le résultat de la déplorable éducation qu'il a reçue de son père. Malgré tout, un grand garçon est responsable de ses actes; en dépensant un argent qu'il sait mal acquis, il devient le complice des escroqueries paternelles: c'est un joli fléau pour une famille. Lechat héberge chez lui un jeune chimiste qu'il traite avec confiance et bonté; en entrant chez Lechat, Lucien était parfaitement renseigné et il n'a pas un instant pu croire qu'il entrât dans la maison de l'homme intègre: en acceptant les bienfaits de Lechat, il savait très bien de qui ils lui venaient. En guise de remerciement, il séduit la fille de celui qui l'a accueilli!

Enfin Lechat a une fille, Germaine. Comment ne pas plaindre le père de Germaine? Pour caractériser la conduite, l'attitude, le langage de cette jeune fille, il n'y a qu'un mot qui serve: elle est odieuse. Elle hait son père: quel que soit le père, la haine chez les enfants reste quand même un sentiment contre nature. Ne pouvoir estimer son père est sans doute une atroce souffrance. Que Germaine souffre donc dans son cœur et nous nous associerons pleinement à sa douleur. Mais qu'elle n'ouvre la bouche, comme elle le fait, que pour injurier tous les siens, voilà ce qui est intolérable. Encore, pour s'ériger en interprète de la morale et champion de la vertu, faut-il soi-même être sans tache. Germaine a une tache. Elle a pris un amant. Or, l'honnêteté consiste pour les financiers à ne pas voler leurs actionnaires; mais pour les jeunes filles elle consiste à ne pas avoir d'amant. Cela enlève beaucoup de leur prix aux révoltes et explosions indignées de Germaine. Elle manque d'autorité. « Tu es un voleur! » crie-t-elle à

son père ; ce qui n'est pas l'exclamation d'une fille respectueuse. « Tu es une fille perdue ! » lui réplique Lechat. Et il ne dit que la vérité. Si ce coquin pouvait nous inspirer quelque pitié, il le devrait à l'atrocité de sa fille.

Au fond, et en dépit de certains éclats de voix, il y a beaucoup de bonhomie dans la manière de M. Octave Mirbeau. Sa conception du théâtre est celle des dramaturges qui ne chargent de tant de crimes la conscience du traître qu'afin d'accumuler sur sa tête la vengeance divine. Un satiriste plus âpre n'eût pas manqué de nous montrer un Lechat triomphant jusqu'au bout et sur toute la ligne : il lui eût fait recueillir dans l'estime du monde et l'affection des siens la récompense de ses infamies. Une société où tout serait disposé en vue de l'apothéose des Lechat serait à coup sûr une société mal faite et où l'on aurait honte de vivre. Mais Lechat a contre lui l'opinion, la famille, et la Providence elle-même, qui, à la fin de la pièce, se manifeste expressément pour le châtier. Il a beau avoir entassé les millions, et ajouté les hectares de bois aux hectares de pâturages, il reste pourtant une petite chose que toute son opulence n'a pu lui gagner : c'est l'estime. Tant qu'il ne suffira pas d'être riche pour être estimé, on pourra se dire que rien n'est perdu et qu'il y a encore de beaux jours pour les honnêtes gens. Avouez, d'autre part, que la fille d'un Lechat avait toutes les chances pour devenir une petite péronnelle, aussi vaniteuse que son père, et beaucoup plus disposée à profiter des millions de ce brave homme qu'à se priver de toutes les satisfactions qu'elle peut en attendre. C'est M. Mirbeau qui intervient contre toute vraisem-

blance pour souffler à Germaine une âme farouche. C'est lui encore qui, de façon tout arbitraire, complique d'un fait divers son dénouement. Car la mort de Xavier n'a rien qui fût dans la logique des choses. Parmi les nombreuses victimes que fait l'automobilisme, il en est beaucoup dont les pères étaient de fort honnêtes gens. Entre les manœuvres frauduleuses des pères et les accidents d'automobile des fils, il n'y a aucun lien nécessaire. Comme Thésée avait imploré de Neptune l'envoi d'un monstre vengeur, de même l'auteur de *Les affaires sont les affaires* fait appel à ce hasard qui est toujours à la disposition des dramaturges en peine de dénouement. Cet automobile a quelque chose de providentiel. M. Mirbeau a voulu que Lechat fût puni, vaincu, accablé. A la prochaine et inévitable culbute, il sera complètement dénué : ni millions, ni amis, ni enfants. Cela est consolant pour nous autres et nous donne du goût à l'existence.

En somme, la pièce de M. Mirbeau témoigne d'un effort consciencieux et d'intentions louables ; on y voudrait seulement une forme moins conventionnelle, quelque souci de la réalité, surtout un peu plus de nouveauté et de hardiesse.

15 mai 1903.

M. ÉMILE FABRE

LA VIE PUBLIQUE.

La Vie publique que M. Émile Fabre vient de faire représenter à la Renaissance est une comédie adroitement conduite et qui dénote chez son auteur un joli tour de main.

C'est une satire de nos mœurs électorales. Nous sommes à Salente en France. Qui l'emportera, aux prochaines élections municipales, des radicaux socialistes ou des socialistes révolutionnaires ? L'honnête Ferrier restera-t-il à la mairie, ou sera-t-il supplanté par l'affreux Maréchal ? Il est très difficile de mettre la politique au théâtre : elle y est le plus souvent choquante, et presque toujours ennuyeuse. Néanmoins, et pour notre malheur, le public est aujourd'hui plus qu'en d'autres temps préparé à en entendre et à en goûter une étude

sévère. Notre pays est rongé par la politique. C'est un des maux dont il souffre le plus, à l'heure qu'il est ; nous en avons tous l'impression très douloureuse et très nette. Une pièce où l'on dénonce les marchandages, les concessions et les compromis, était assurée de répondre au sentiment intime du public et d'être encouragée par notre secrète complaisance.

Le système théâtral employé par M. Émile Fabre est celui qui, du roman naturaliste, fut transporté à la scène par les écrivains du Théâtre-Libre. Il consiste à juxtaposer des tableaux nuancés et dégradés de façon à nous faire assister à la progressive déchéance d'un caractère. Le maire de Salente, Ferrier, doit à sa seule honnêteté sa fortune politique. C'est un homme tout d'une pièce. Ferme sur les principes, également opposé aux cléricaux et aux révolutionnaires, incorruptible, les mains nettes de tous tripotages, il n'est ni de ceux qui pactisent avec les grévistes, ni de ceux qui font surgir au moment utile des grèves opportunes. Il compte que sa réputation d'intégrité suffira pour lui gagner encore une fois les suffrages de ses concitoyens. Arrive le jour des élections : sa liste est en ballottage. Le dépit qu'il en éprouve va être pour cette âme désormais atteinte le premier ferment de décomposition. Peu à peu, harcelé par les siens, gagné par la fièvre de la bataille, affolé par la possibilité d'un échec définitif, Ferrier se résoudra à toutes les manœuvres auxquelles nous l'avons vu tout à l'heure répugner si fort. Finalement élu, il sera à la mairie de Salente le protégé des cléricaux, l'allié des réactionnaires, le prisonnier des Compagnies financières.

Ce système de pièces par tableaux a bien des inconvénients. Il exclut toute composition serrée. Le choix des scènes y est déterminé par la fantaisie de l'auteur plus que par une très étroite logique. On en aperçoit plus d'une qui aurait pu être supprimée. Chacune vaut surtout par elle-même. Mais ici quelques-unes sont en effet supérieurement traitées : elles se détachent et restent dans le souvenir. Celle, par exemple, qui occupe presque tout le troisième acte et qui est la partie maîtresse de l'ouvrage. Il s'agit d'établir une liste d'entente. Autour de la même table sont réunis tous ces alliés dont la logique et la morale devraient si bien faire des adversaires : le radical Ferrier, le jésuite de robe courte Bouchonnet, Mgr de Bellemont, vicaire général, le banquier israélite Lévy, Mme Errazura, présidente de puissantes œuvres de charité, M. de Riols, d'autres encore. Le bariolage de la liste électorale est ainsi traduit de façon vraiment scénique. On rencontre au cours de la pièce beaucoup de traits d'observation juste, plusieurs silhouettes indiquées d'un trait sûr, nombre de mots qui passent la rampe. L'auteur n'a eu qu'à puiser dans les mille et un scandales de notre vie publique : la matière était riche et s'offrait d'elle-même. Mais c'est aussi bien le rôle du moraliste de théâtre : il profite des spectacles de la vie réelle, il rend à la société ce qu'elle lui a prêté.

Ce qui manque à cette comédie, c'est un certain degré de concentration et aussi de vigueur. Elle est en surface, plutôt qu'en profondeur. M. Fabre, qui sait montrer les effets, ne laisse pas entrevoir les causes : l'affaiblissement des caractères, la ruine des grandes ambitions et des

grandes espérances, le scepticisme et l'égoïsme substituant à la défense des principes la rivalité des personnes. En écoutant sa pièce, on rêve d'une autre qui serait plus forte. L'étude du politicien d'aujourd'hui reste à faire. De même, M. Fabre n'a pas tenté la comédie vraiment significative du moment présent, celle qui montrerait la politique s'insinuant partout et faussant tous les rouages de notre vie sociale. Il s'est contenté d'exposer à la scène les recettes de la cuisine électorale, et le fait est qu'il y a réussi. L'impression qu'on emporte est celle d'avoir feuilleté un album de caricatures politiques. M. Fabre est fort jeune : il pourra acquérir les qualités qui lui font encore défaut ; il voudra faire davantage œuvre d'écrivain. En attendant, c'est beaucoup qu'il ait montré une réelle intelligence de la scène, un don remarquable de traduire sa pensée sous forme sensible, par d'ingénieux raccourcis. C'est plus qu'il n'en faut pour qu'on doive désormais avoir l'œil sur lui.

L'habile mise en scène de M. Gémier entre pour une partie dans le succès de *la Vie publique*. Tout le dernier acte est presque entièrement rempli par des mouvements de foule très curieusement réglés.

1er novembre 1901.

LES VENTRES DORÉS.

Tous les apitoiements à faux, toutes les sensibleries, toutes les niaiseries dont on nous régale aujourd'hui, nous font trouver une sorte d'attrait à l'âpreté satirique de M. Emile Fabre. *Les Ventres dorés* ne sont certes pas une bonne pièce, et nous la croyons, pour notre part, fort inférieure à *la Vie publique*; nous ne serions pas embarrassé pour en signaler les défaillances; elle nous a paru longue, pénible, souvent obscure. Ayant à nous mettre sous les yeux l'évolution d'une affaire financière, l'auteur a cru nécessaire de ne nous entretenir, quatre actes durant, que d'opérations de bourse et dans le langage technique usité entre spécialistes. Il arrive que nous ne comprenions plus rien à ce qui se passe devant nous, que l'opportunité ou la déloyauté des combinaisons qu'on nous expose nous échappe complètement, et que nous assistions à des débats passionnés comme s'ils se poursuivaient dans une langue étrangère. Un défaut sur lequel nous serions tenté d'insister, parce que c'est probablement celui dont M. Emile Fabre est le plus fier, est l'abus qu'il fait de l'emploi des foules au théâtre. Pendant un acte tout entier, la scène est envahie par une foule hurlante. Ce ne sont que vociférations et gesticulations. Cela est d'un art tout à fait

inférieur, détourne notre attention de l'étude même du sujet, et, pour tout dire, remplace le plaisir du théâtre par celui du cirque.

Mais, ces réserves faites, il reste que *les Ventres dorés* témoignent d'un effort consciencieux, intéressant, et que l'œuvre, si elle est médiocrement venue, est originale. On a souvent mis le financier à la scène ; on a peint sa dureté, son égoïsme ; on l'a considéré comme individu. M. Emile Fabre procède tout autrement. Son baron de Thau n'a guère une physionomie plus caractérisée que celle des associés qui l'entourent. C'est que l'auteur veut nous peindre non pas le financier, mais les financiers. Son étude est une étude de milieu, celle du monde de la finance. Comment dans une certaine atmosphère les idées viennent-elles à se déformer ? Comment la conscience professionnelle diffère-t-elle de la conscience sans épithète? Comment, dans le feu de l'action et sous la pression des circonstances, arrive-t-on à se faire le complice de mesures qu'on aurait, en d'autres temps, condamnées sans merci ? C'est ce que l'auteur des *Ventres dorés* s'est efforcé de nous montrer.

Veut-on la preuve qu'il y a, en partie, réussi? Je la trouve dans un phénomène curieux qui se produit à l'audition de sa pièce et qui nous renseigne assez bien sur la façon dont se produit l'illusion et se propage l'intérêt au théâtre. Avec l'auteur des *Ventres dorés*, nous pénétrons dans le conseil d'administration d'une Compagnie financière ; cette Compagnie est en pleine bataille; elle lutte, par des moyens tels quels, contre les manœuvres de ses adversaires, contre la mauvaise chance qui commence à la menacer de la ruine. Or, au théâtre, nous nous mettons très promptement à l'unis-

son des personnages avec qui on nous fait lier connaissance, et là, plus que partout ailleurs, nous sommes pour ceux qui luttent. Nous avons pris passage sur un vaisseau qui se débat contre la tempête ; nous n'examinons plus si ce vaisseau est monté par des pirates ; nous sommes pour ceux qui l'empêcheront de naufrager. Puisqu'on peut sauver la Compagnie, en rachetant des actions en sous-main, eh bien! qu'on en rachète! Et tandis que l'honnête homme de la pièce, Vernières, proteste, dénonce l'irrégularité de cette manœuvre, nous sommes tentés de prendre parti contre lui, contre cet empêcheur de se défendre, contre ce conseiller de capitulation, qui, faute d'estomac, va achever de tuer l'entreprise et ruiner définitivement cette foule d'actionnaires dont le seul tort est d'avoir, une fois de plus, été dupes du mirage des gros intérêts et des perspectives de gains illimités... Cela ne met-il pas bien en son jour le mécanisme spécial de l'illusion théâtrale, et ne montre-t-il pas quelle peut être, à l'occasion, la puissance de séduction et la dangereuse immoralité de cette forme de littérature ?

15 avril 1905.

LE THÉATRE CONTRE LE DIVORCE

Les deux pièces qu'on vient de nous donner au Vaudeville et à la Comédie-Française, *les Jacobines* de M. Abel Hermant et *la Maison d'argile* de M. Émile Fabre, peuvent différer sous tous les autres rapports: elles se ressemblent par l'âpreté du réquisitoire qu'elles dressent contre le divorce. Le public n'en a éprouvé aucune surprise. Il s'est habitué à considérer la pièce contre le divorce comme un article courant du théâtre d'aujourd'hui. Il en escompte d'avance les situations, il en reconnaît les types, il salue au passage les aphorismes qui sont devenus les lieux communs du genre. C'est un « poncif » désormais adopté par la comédie de mœurs, et le moment est donc venu de le définir.

Un curieux des choses de la scène, — il n'en manque pas parmi nous, — écrira quelque jour un livre instructif et divertissant qui s'intitulera : « Histoire des variations du théâtre dans la ques-

tion du divorce ». Dès maintenant, il est facile d'en indiquer les grandes lignes et le dessin. On se souvient en effet avec quelle ardeur les auteurs dramatiques étaient naguère partis en campagne pour réclamer une réforme, d'où ils n'attendaient rien de moins, pour la pauvre humanité, que l'avènement du Bonheur et de la Vertu. Alexandre Dumas fils, toujours en avant, sonnait la charge et prenait la tête ; Augier, docile, se précipitait à sa suite ; tous les autres marquèrent le pas. Pendant vingt ans, ils nous attendrirent sur le sort des malheureux époux rivés à leur triste chaîne, soupirant vainement vers la délivrance, éternels exilés de la terre promise. Quand tomba la barrière du mariage indissoluble, ils ne doutèrent pas qu'elle n'eût cédé sous leur poussée victorieuse. Et ils en conçurent beaucoup d'estime pour eux-mêmes, avec une haute idée de leur importance sociale.

Seulement ils ne laissèrent pas d'être embarrassés de leur victoire. Car c'est très joli, quand on est auteur dramatique, de faire des lois ; mais il faut aussi faire des pièces. On ne les fait pas comme on veut. On est obligé de tenir compte d'un tas de conditions, d'observer les usages, de respecter les habitudes du public. Les changements au théâtre ne s'opèrent qu'avec une sage lenteur. C'est là qu'on ne touche pas aux « situations acquises ». Or une situation, depuis vingt ans, était réputée dramatique entre toutes : celle de la victime, — tantôt masculine et tantôt féminine — que mettait à la torture l'étroitesse du lien conjugal : cette situation, d'une fécondité jamais épuisée, commandait l'intrigue, les développements, le dialogue. Pouvait-on, de gaîté de cœur, en lais-

ser perdre les ressources inestimables, le pathétique spécial et les effets sûrs ? On tenta de les conserver. La loi avait changé ; les pièces restèrent sensiblement pareilles. On protesta de plus belle contre la tyrannie législative : ce n'était pas assez d'avoir le divorce, on le voulait plus aisé et ne dépendant que de la volonté d'un seul. Les premières pièces de M. Paul Hervieu, d'une facture d'ailleurs si originale et d'un dessin si net, *les Tenailles* et *la Loi de l'Homme*, portent témoignage pour cette période de transition où le théâtre, ayant obtenu ce qu'il demandait, continuait, par habitude, à le réclamer.

Toutefois, devant l'empressement que mettaient tant de conjoints libérés à profiter de leur liberté reconquise, il devenait de plus en plus difficile de se plaindre du trop petit nombre des divorces. Les moralistes de la scène durent chercher un thème qui fût en moins flagrant désaccord avec la réalité. Peu à peu ils firent leur conversion. A mesure que le divorce entrait dans les mœurs, le théâtre se retournait contre lui. Il ne voulait plus en voir que les inconvénients, les injustices, les cruautés. Bref il recommençait la campagne de jadis, mais en sens inverse.

Y a-t-il une conclusion à tirer de cette volteface ? Est-ce un succès à enregistrer pour la morale traditionnelle et la conception religieuse du mariage? Peut-on prétendre que les écrivains de théâtre, instruits par la leçon de l'expérience, aient compris la supériorité du mariage à l'ancienne mode et que, bravement, ils répudient une attitude dont ils se repentent ? Va-t-on déclarer que la comédie reflète avec fidélité les mouvements de l'opinion publique, et que l'opinion,

après avoir été favorable au divorce, lui est devenue hostile ?

Nullement. Ce serait exagérer hors de toute mesure l'importance du théâtre dans les matières sociales. Ses manifestations n'ont pas sur la marche des idées l'influence qu'on leur prête parfois; et l'on se tromperait en croyant y entendre, à chaque moment de notre histoire, un écho de la conscience publique. Les pièces d'il y a trente ans ne prouvaient pas plus un élan vers le divorce, que celles d'aujourd'hui n'indiquent un retour contre lui. L'explication est beaucoup plus simple et tient dans une constatation beaucoup moins ambitieuse. C'est que le théâtre, chaque fois qu'il touche aux institutions sociales, ne peut faire autrement que de les critiquer. Il est obligé d'en dénoncer les lacunes et les défauts. C'est sa raison d'être. Le théâtre, à portée ou à prétentions sociales, ne risque donc pas de manquer de sujets. Nos institutions, quelles qu'elles puissent être, lui en offriront plus qu'il n'en pourra traiter, — aussi longtemps du moins qu'elles n'auront pas cessé d'être imparfaites.

C'est d'abord par le ridicule que le théâtre s'était attaqué au divorce : la nouvelle situation faite aux époux par la loi était tout de suite apparue aux écrivains de théâtre par ses côtés funambulesques. Elle leur avait fourni une ample moisson de rencontres saugrenues et de quipropos abracadabrants; elle avait déchaîné l'éclat de rire de *Divorçons* et livré la scène à l'imbroglio des *Surprises du divorce*; le vaudeville se trouva soudain tout rajeuni et ragaillardi. Succès dangereux! Car peu à peu cette idée s'installait dans l'esprit du spectateur, que les situations créées

par le divorce sont essentiellement comiques. Aujourd'hui encore, et quelque effort que les auteurs apportent à nous en faire apercevoir la gravité, il suffit d'une touche maladroitement appliquée ou d'une insistance fâcheuse pour tout compromettre : le vaudeville est toujours là, qui rôde et qui nous guette.

Peu à peu cependant les autres genres durent s'adapter au nouvel état de choses : ils ne le firent qu'à regret, car rien ne vaut, au point de vue scénique, le spectacle de l'individu en lutte et faisant effort pour s'affranchir ; mais ils n'avaient plus le choix. La comédie parisienne, la comédie sentimentale, la pièce à thèse accueillirent le divorce : entendez par là qu'elles lui firent le plus mauvais accueil et le plus rude. M. Brieux écrivit contre lui *le Berceau*, M. Hervieu *le Dédale*. Dix autres, avec la même ferveur, prirent à tâche de signaler combien de ruines il accumule. MM. Hermant et Fabre continuent la série.

Qu'est-ce qu'un mariage contracté avec la pensée qu'on en pourra rejeter le lien, dès qu'il aura cessé de plaire? Ne contient-il pas en lui-même le germe de sa destruction? Résistera-t-il à la première épreuve? Telle est la question que se pose M. Hermant dans *les Jacobines*. Il y répond avec une austérité qu'aucun écrivain de théâtre n'avait encore poussée à ce degré. D'après lui, ces unions passagères diffèrent à peine des unions libres, et la législation actuelle du mariage ressemble fort à une réglementation de l'adultère. Elle a créé chez nos contemporaines un état d'esprit qu'il appartient au moraliste d'analyser. Il y a, paraît-il, des femmes qui ont la manie du di-

vorce. Elles collectionnent les maris. En prenant celui d'aujourd'hui, elles songent déjà à celui de demain. A peine mariées, elles se fiancent; fiancées, elles se remarient; remariées, elles divorcent à nouveau, pour recommencer de nouvelles épousailles... et ainsi de suite. Ce sont des personnes qui ont le goût du changement avec le respect de la légalité.

Pour nous présenter ces « divorceuses », M. Abel Hermant devait faire choix d'un milieu où il fût naturel de les rencontrer. Ce ne pouvait être ni l'aristocratie de vieille roche, ni la bourgeoisie traditionaliste, ni aucune partie du monde catholique où le divorce n'est pas admis. Mais il y a une nouvelle couche sociale, que les jeux de la politique ont fait affleurer et dont l'accès à la vie brillante coïncide avec l'avènement de la démocratie. C'est ce « monde officiel » que nous peint M. Hermant : le tableau qu'il en trace n'est guère séduisant. On y a, nous raconte-t-il, des places, des titres, des honneurs, des faveurs et tout ce qu'on peut attendre de l'amitié des ministres; on a de la hauteur et de la morgue, comme en avaient les privilégiés d'autrefois; on a cette arrogance commune à tous ceux qui savent qu'ils tiennent le haut du pavé, qu'ils peuvent se permettre n'importe quoi et qu'ils sont assurés de l'impunité; on a de l'argent, des sinécures ou des bénéfices. Mais quelles mœurs, quels sentiments, quel langage! On a le désir des jouissances, sans en connaître l'art; on étale sa grossièreté dans des cadres façonnés par les élégances de jadis; dans des décors de châteaux historiques et dans des robes faites par le grand couturier, on s'injurie comme des crocheteurs et comme

des filles... En est-il réellement ainsi? Est-ce un portrait qu'a dessiné M. Hermant? Est-ce une caricature? Je l'ignore, et n'ayant aucun moyen de contrôle, je m'abstiens d'en juger... Mais, si M. Hermant dit vrai, quel monde!

Nous sommes au premier acte chez une Mme Le Mesnil, qui est une grande dame de la troisième République et ne saurait manquer de s'occuper de philanthropie. Car il sied à une femme de faire le bien, mais on sait que le seul mot de charité évoque les plus mauvais jours de l'ancien régime. Elle est présidente de je ne sais quelle œuvre de bienfaisance; et la toile se lève sur une séance de son comité. — Ce n'est là, sans doute, qu'une curiosité de mise en scène et qu'un détail accessoire; mais dans cette pièce, ce sont les détails et les accessoires qui sont le plus amusants et ce sont les personnages épisodiques qui sont le mieux dessinés. Ainsi le couple Loupiau : Nini, l'orpheline que l'Œuvre s'est occupée d'établir, et Loupiau, le louche individu dont on a fait un mari complaisant. Devant ces deux types, indiqués d'un trait rapide, on n'hésite pas : ils sont pris sur le vif. — Cette Mme Le Mesnil a une fille, Germaine, à qui sa chance a fait rencontrer un mari excellent, exemplaire, et tel qu'on n'en voit plus guère aujourd'hui : Lucien Drouart. Celui-ci adore sa femme et son enfant, ne vit que pour eux, travaille sans relâche et leur amasse une fortune déjà rondelette. Un mari tel que celui-là, il faudrait le faire encadrer : Germaine rêve de le quitter. Pourquoi ? Parce qu'il laisse inquiètes et inassouvies certaines de ses aspirations, et que ces aspirations seront, lui semble-t-il, mieux satisfaites par le séduisant Bernier, un

médecin très apprécié des dames, sorte de don Juan carabin.

Ce Bernier est marié de son côté. Bien entendu! Qu'à cela ne tienne, et le divorce n'a-t-il pas été inventé justement pour démarier les gens qui souhaitent de se remarier suivant leurs goûts? Germaine attend son bonheur d'un double divorce; elle a fait part à son mari de cette combinaison si simple, tranquillement, sans colère, sans émotion, sans rancune, comme elle lui annoncerait qu'elle a congédié la femme de chambre ou changé le tapissier. La scène où Lucien Drouart riposte à cette étonnante déclaration, par un plaidoyer qui est celui de la droiture et du bon sens, est de beaucoup la meilleure de tout l'ouvrage. Il n'admet pas, ce brave garçon, que, pour une fantaisie, on ait le droit de bouleverser plusieurs existences. Il est sans reproche; pourquoi accepterait-il que sa vie fût brisée et sa tendresse anéantie? Dans un contrat où l'une des deux parties a tenu ses engagements, l'autre n'est pas libre. D'ailleurs, parmi les devoirs d'un mari, il y a celui de protection : Lucien défendra sa femme contre elle-même, il la tiendra en garde contre un entraînement dont elle deviendrait la victime, il l'empêchera de mettre entre eux l'irréparable. Bref, il dit tout ce que comporte la situation : il le dit très bien, avec noblesse, avec chaleur, avec simplicité. La salle le soutient de ses applaudissements. Et ces applaudissements veulent dire : « Nous avons du divorce tant et plus ; un mari qui refuse de divorcer a de fort grandes chances d'agir en honnête homme ; le divorce par la volonté d'un seul serait une monstruosité. » Telle est aujourd'hui, en la matière, l'opinion du théâtre.

Par malheur, les plus beaux discours n'ont jamais rien empêché. « Ils ont parfois changé mon opinion, disait un fameux parlementaire, ils n'ont jamais changé mon vote. » Germaine est si peu convertie, qu'elle a comploté son évasion. Elle doit, cette nuit même, à l'issue d'un bal, se sauver et rejoindre Bernier qui l'attend. Mais le mari a été prévenu. Il attrape Germaine au passage, et, cette fois, use du dernier argument qu'il tenait en réserve. C'est, à ne vous le point celer, le moyen du muletier. Il se trouve que c'est le bon. Germaine n'est pas de ces femmes qu'on prend par le raisonnement : ç'avait été l'erreur de son mari de ne s'en être pas encore aperçu. Elle connaît enfin le bonheur: à quoi bon risquer de perdre au change ?

Il faut maintenant que Bernier reparaisse, tout au moins pour recevoir signification de son congé. Il faut que les deux hommes se rencontrent. Toute pièce sur le divorce doit mettre en présence le premier mari et l'autre. C'est la scène à faire. Et elle est difficile à faire, la situation étant de celles qu'on a toutes les peines du monde à tenir dans la note grave. Souvenez-vous du dernier acte du *Dédale!* M. Hervieu, dont l'art n'esquive jamais une difficulté, avait mis aux prises les maris; et leur femme se trouvait extraordinairement gênée entre ces deux hommes, dont elle avait remplacé le premier par le second et trompé le second avec le premier. Finalement l'auteur ne sachant que faire de ces mâles devenus des fauves, s'en débarrassait comme il pouvait, en les jetant tous deux dans un torrent. M. Hermant a usé d'un procédé plus radical encore. C'est l'acte lui-même qu'il a supprimé. Nous avons

appris en effet, après les premières représentations des *Jacobines*, que le quatrième acte avait disparu, et que la pièce y avait plutôt gagné. Voilà qui est pour le mieux. Beaumarchais ne se fût pas scandalisé pour si peu, lui qui, devant l'accueil un peu froid fait aux cinq actes du *Barbier*, s'était aussitôt « mis en quatre » et avait supprimé « la cinquième roue de son carrosse ». Mais qu'en eût dit Dumas fils? Il aimait à répéter qu'un dénouement est un total mathématique, et qu'on ne doit pas commencer une pièce avant d'avoir trouvé le mouvement et le mot de la fin. De toute évidence, M. Hermant ne partage pas l'avis de Dumas fils sur les dénouements.

Les ouvrages de M. Hermant en rappellent souvent d'autres, et on lui reproche volontiers que son talent soit surtout un talent d'assimilation. Cette fois, le reproche ne serait pas fondé. Car en écoutant *les Jacobines*, il nous revenait à l'esprit le souvenir d'une autre pièce, à laquelle il est bien certain que M. Hermant n'a pas songé — et le rapprochement n'en est que plus instructif. Il y a, en effet, dans le répertoire du XIXe siècle, une comédie surannée et fameuse, où une femme, mariée elle aussi à un très brave homme de mari, médite, non pas de le quitter, n'ayant pas encore la ressource du divorce, mais de le tromper. Elle aussi, elle a des aspirations, et qu'elle croit idéales. Le mari, qui prévoit le danger, prend à tâche de défendre sa femme et de la maintenir dans le devoir. Et, comme dans *les Jacobines*, c'est lui finalement qui triomphe, tandis que le séducteur s'esquive confus et ridicule. Cette pièce n'est autre que la *Gabrielle* d'Emile Augier. Julien, ce modèle des maris bour-

geois, reconquiert sa femme, et la pièce se termine par sa victoire amoureuse. Seulement jadis cette victoire nous était indiquée par le vers falot :

O père de famille, o poète, je t'aime !

Aujourd'hui elle nous est montrée, mise sous les yeux, avec une précision qui ne nous laisse rien ignorer. C'est la même scène, transposée suivant les exigences d'un art qui brave l'honnêteté. Nous avons fait des progrès en cinquante ans de réalisme. Mais n'est-il pas curieux de retrouver à la scène, dans nos modernes pièces contre le divorce, ce trio d'il y a cinquante ans, la femme incomprise, l'amant éconduit, le mari vainqueur, et de voir le théâtre d'aujourd'hui prendre contre les divorceuses la même attitude que la comédie bourgeoise avait adoptée naguère contre les amants romantiques ?

La pièce de M. Hermant est d'ailleurs plus intéressante par les intentions qu'on y devine, que par la façon dont l'auteur les a réalisées. La marche en est lente, hésitante, confuse ; le dialogue en est terne ; avec un tel sujet et de tels éléments, c'est presque une gageure d'être arrivé à faire une pièce ennuyeuse.

Si *les Jacobines* sont une comédie de mœurs, à la manière de Sardou plutôt encore qu'à celle de Dumas ou d'Augier, voici maintenant, dans *la Maison d'argile*, un aspect de la question du divorce traitée en tragédie bourgeoise. Ce genre de la « tragédie bourgeoise » nous est d'autant mieux connu, que nous en avons pour spécimens deux pièces qui sont des œuvres achevées : *les Corbeaux*

d'Henry Becque, et *la Course du flambeau* de M. Paul Hervieu. Il n'en est guère qui fasse plus d'honneur au répertoire contemporain et dont on puisse plus justement dire qu'il est dans l'histoire du théâtre une nouveauté et une acquisition. Il semble tout particulièrement destiné à faire passer en nous les affres de l'embarras d'argent. C'est le « frisson » qui lui est spécial. Il a pour sujet préféré : « la Famille et l'Argent ». Quand la ruine est aux portes, que se passe-t-il dans l'intérieur de la maison? Comment agonise une famille acculée à la misère, ainsi que la famille Vigneron dans *les Corbeaux?* Quand elles sont hantées par le spectre de la faillite, que se passe-t-il dans les âmes ? Nous assistons, dans *la Course du flambeau,* à la déroute de tous les sentiments qu'on croyait naturels, comme la charité d'une grand'-mère pour ses petits-enfants, l'amour d'une fille pour sa mère, et l'honnêteté même, la vulgaire honnêteté qui nous défend de voler dans un secrétaire et de falsifier une signature. Le genre est, nécessairement, âpre et dur ; une éclaircie de gaieté causerait une surprise ; une détente, une poussée de sensibilité étonnerait. Ni grands gestes, ni grands cris. Le drame est ici celui d'une progression impitoyable, d'une descente lente et sûre dans l'horrible... Avec des pièces conçues dans ce système, on est bien sûr de ne pas attirer la foule. N'oublions jamais que la foule vient au théâtre pour s'amuser ! Elle aime à être divertie, arrachée à elle-même, secouée par le souffle des grandes douleurs romanesques ; elle supporte mal le spectacle des misères qui assombrissent la vie quotidienne. Aussi, d'ordinaire, ces pièces sont-elles limitées à un petit nombre de représen-

tations; mais ce sont les pièces des connaisseurs.

M. Emile Fabre était très digne de s'y essayer. C'est un des nouveaux écrivains les mieux doués pour le théâtre. Il aime à démonter le mécanisme, à mettre à nu l'armature de notre société. Après *la Vie publique* et *les Ventres dorés*, qui nous avaient intéressés surtout comme tours de force et où l'écrivain faisait un appel parfois indiscret à la mise en scène, il devait être désireux d'aborder une forme d'art qui exige plus de pénétration morale et plus de véritable fermeté dans l'exécution. Si même il n'y a pas complètement réussi, sa tentative reste honorable. En l'analysant, nous aurons soin de ne pas reprocher à M. Fabre comme autant de maladresses et de défauts les conditions mêmes du genre qu'il a choisi. De toutes parts et en chœur, on l'a accusé d'avoir écrit une pièce pénible ; mais voulait-on qu'ayant résolu de nous montrer une famille divisée par les conséquences du divorce, il composât avec ce sujet un ouvrage agréable ? On a déclaré qu'il n'y a dans sa pièce aucun personnage sympathique et qu'on ne sait à qui s'intéresser ; mais la présence d'un personnage sympathique est-elle une loi ou une convention du théâtre ? La plupart des comédies de Molière sont parfaitement dénuées de personnages sympathiques. On cherchait en vain dans *la Parisienne* vers qui peut se porter notre sympathie. Qu'entend-on d'ailleurs par cette vague appellation de « personnage sympathique »? Et ne peut-on prétendre que, dans une pièce de ce genre, la sympathie pour un individu est remplacée par une sorte de sympathie collective disséminée sur tous ces êtres, dont aucun n'est méchant, mais qui tous sont victimes d'une erreur

encouragée par la loi ? Il y a dans la pièce de M. Fabre de graves défaillances et des insuffisances fâcheuses ; mais ce ne sont pas celles qu'on s'est accordé à lui reprocher, et dont la critique était trop aisée pour avoir quelque portée.

La « maison d'argile » est la famille moderne, telle que l'a faite le divorce — éphémère et friable —par opposition à la famille d'autrefois, solidement établie sur la base du mariage, comme une maison de pierre. Mme Armières a divorcé d'un premier mari dont elle avait deux enfants, un fils et une fille. Le fils, Jean, est parti avec son père : depuis vingt ans, on n'a plus de leurs nouvelles. La fille, Valentine, a continué de vivre au foyer de sa mère remariée, mais comme une sacrifiée en qui couvent de secrets désirs de révolte; car Mme Armières, qui a une autre fille de son second mari, a concentré sur celle-ci toutes ses préférences. Or voici que les affaires de M. Armières sont gravement compromises. Comment lui épargner la faillite, et comment assurer à sa fille, Marguerite, les trois cent mille francs de dot qui lui permettront de faire un beau mariage ? Mme Armières ne trouve qu'un moyen : elle consent à vendre une usine qui est sa propriété et se prête ainsi à dépouiller ses deux enfants du premier lit : Jean et Valentine.

Au second acte, le fils, Jean, surgit ; et c'est lui qui mènera désormais toute l'action. Élevé par son père, que le divorce a laissé quasiment sans ressources, il est devenu une espèce de contremaître : ses façons rudes contrastent avec l'élégance du milieu où il se trouve, chez sa mère, et où il fait figure d'intrus. L'occasion s'offre pour lui de se tirer d'affaire. Des commanditaires lui

fournissent les fonds pour racheter l'usine maternelle, dont il deviendrait ainsi le directeur. Il demande qu'on la lui laisse à six cent mille francs, au lieu de huit cent mille qu'offre une autre société, les deux cent mille francs de différence représentant une espèce d'avance d'hoirie. La mère voudrait de tout son cœur lui donner satisfaction ; mais cela lui est impossible, puisqu'on a dans le ménage Armières besoin des huit cent mille francs et jusqu'au dernier sou. De là violente explication entre le fils et la mère, suivie d'une scène plus orageuse encore entre Jean et le second mari de sa mère... Cet acte est le meilleur et nous a laissés assez fortement remués.

Mais l'acte suivant en a détruit l'effet. Il est incertain et décevant. Non que l'auteur n'ait procédé avec méthode. Après la scène entre Jean et M. Armières, il nous devait la scène entre les deux demi-sœurs : elle est venue à point, et ces demoiselles se sont injuriées consciencieusement. Au milieu de tout ce vacarme, Mme Armières trouve une solution : et j'avoue, pour ma part, l'avoir mal comprise. Cette mère Goriot se dépouille de tout ce qu'elle possède ; mais il me semble que, depuis le début de la pièce, elle n'a pas fait autre chose. Marguerite renonce à sa dot et à son beau mariage ; en sorte qu'elle va être lésée à son tour et sacrifiée. Et les deux enfants du premier mari s'en vont ensemble ; et le second mari s'en va emmenant sa fille ; et Mme Armières reste seule... Ce n'est guère vraisemblable. C'est un effet de théâtre ; et, dans la tragédie bourgeoise, rien n'est plus déplacé et plus déconcertant que ces effets d'un théâtre dont le vrai nom est le mélodrame.

Que le divorce divise ceux qui étaient unis par le sang et que ce soit une grande misère, cela ne fait pas de doute. Que les questions d'argent, dès qu'elles surgissent entre les membres d'une famille même unie, les changent en ennemis, cela encore n'est que trop ordinaire. Pourquoi donc ne nous intéressons-nous pas un instant aux acteurs d'un drame si poignant ? C'est, je le crains, que pas un instant nous n'arrivons à nous persuader de leur réalité. Nous leurs passerions bien volontiers d'être tous si antipathiques : nous leur en voulons d'être si inexistants. Qui est M. Armières ? un imbécile ou un malhonnête homme? Qui Mme Armières ? une faible, une inconsciente, une amoureuse? Et Jean? Est-ce un réfractaire en révolte contre ceux par qui il a souffert ? Est-ce un bourgeois qui veut s'établir avantageusement? Que se passe-t-il dans leurs âmes? A quels traits reconnaît-on leur caractère, et en ont-ils un ? Par où Jean diffère-t-il de Jacques ou de Paul, et quels sont en lui les mobiles qui le font agir autrement que n'eussent fait Pierre ou Simon ? Nous n'en savons rien. Et c'est pour cela que les intérêts dont s'entretiennent devant nous ces inconnus n'arrivent pas à nous toucher.

On dit souvent, en effet, que les affaires d'argent n'intéressent pas au théâtre. Cela est vrai en un certain sens. Les questions d'affaires ne portent pas en elles leur intérêt, et elles ont tôt fait de nous ennuyer quand l'auteur ne nous laisse apercevoir dans ces affaires qu'elles-mêmes. Elles cessent d'être ennuyeuses, quand elles sont la pierre de touche qui nous permet d'apprécier les âmes. Il n'est question que d'argent dans *les Corbeaux* ; mais ces discussions, outre qu'elles décou-

vrent la coquinerie de l'associé, du notaire, de l'architecte, dessinent l'image incertaine de la larmoyante Mme Vigneron, et le profil arrêté, net, de la pratique et courageuse Marie. Il n'est question que d'argent dans *la Course du flambeau ;* mais ces difficultés où l'on se débat mettent dans un relief accusé le caractère de l'intraitable grand'mère, en même temps qu'elles font jaillir du cœur de Sabine les puissances d'un amour maternel, dévoué jusqu'à la folie et dévoyé jusqu'au crime.

En second lieu, c'est une loi de la tragédie bourgeoise que la série des faits doive s'y dérouler avec le caractère de la nécessité. Elle nous met sous les yeux les effets de cette moderne fatalité, qui, dans une société fondée sur l'argent, s'appelle la ruine. Du jour où le chef de famille est mort, chez ces Vigneron, du jour où le jeune nigaud de *la Course du flambeau* s'est engagé dans de mauvaises spéculations, tout le reste suit nécessairement ; c'est l'engrenage : il n'y a pas moyen d'échapper. Au contraire, dans *la Maison d'argile*, nous sentons que l'hypothèse est par trop arbitraire et que les données du problème laissent place à de tout autres combinaisons de faits. L'auteur, dans son argumentation contre le divorce, nous montre la ruine s'introduisant à sa suite dans une famille. Mais si par hasard Mme Armières, mieux inspirée dans son choix, avait pris un second mari plus riche que le premier et qui fût un galant homme ? Cela peut arriver, et même le cas n'est pas rare. Le divorce se prête aux calculs d'intérêt comme aux fantaisies sentimentales : il peut être une excellente spéculation. — M. Fabre a fait de Mme Armières une divorcée. Mais il suffisait qu'elle fût remariée, et la pièce eût été sen-

siblement pareille. — L'auteur semble se ranger du parti des enfants qui reprochent à leur mère de les voler au profit de son second mari. Mais, d'autre part, ces enfants doivent-ils supporter l'idée que le nom porté maintenant par leur mère soit déshonoré?... Tout cela reste vague, inconsistant; or, quand une pièce est brutale, c'est alors qu'elle est tenue d'être vigoureuse.

Enfin, plus que partout ailleurs, dans un drame triste et dur, on doit nous épargner les violences inutiles. L'horreur y doit être en partie silencieuse. On se lamente ici, on se querelle, on « s'attrape » trop bruyamment. Comment des murs « d'argile » résistent-ils à ce tapage? L'un des plus graves défauts de la pièce de M. Emile Fabre, et celui que nous sommes le moins disposés à lui pardonner, c'est ce manque de mesure, de réserve et de sobriété.

Mais on voit comment une telle pièce complète le cycle du divorce. Du vaudeville à la tragédie bourgeoise, tout l'espace se trouve rempli. L'idée est d'ailleurs la même qui inspire constamment le théâtre d'aujourd'hui, dès que le divorce est en question. Ici encore la femme, le premier et le second mari, les enfants, nous sont présentés dans le rôle qui leur est définitivement attribué. Il y a en littérature des cadres qui s'imposent à tous ceux qui, dans un même temps, traitent un sujet ou développent une question. Quiconque, au début du xxe siècle, porte au théâtre la question du divorce est amené, de force ou de gré, à prendre parti contre lui. Il faut qu'il l'attaque à la fois dans ses causes et dans ses conséquences, qu'il en démontre l'immoralité et dénonce en lui un péril social. Il faut qu'il appelle des fantaisies de l'in-

dividu à l'intérêt de la collectivité; il faut qu'il oppose aux droits les devoirs, qu'il fasse de la femme une égoïste, de l'enfant une victime, du premier mari un excellent homme infiniment intéressant, et du second mari un coquin... C'est le parti pris exactement contraire à celui qui avait cours au théâtre, alors que la loi n'admettait pas le divorce ; c'est celui où se rangent maintenant auteurs et public. Et c'est ainsi qu'un « poncif » chasse l'autre.

15 mars 1907.

M. MAURICE DONNAY

GEORGETTE LEMEUNIER.

Faire quelque chose de rien, est en art une des méthodes les plus séduisantes, mais aussi les plus périlleuses : c'est celle de M. Maurice Donnay. Depuis qu'elle lui a une fois réussi, et en dépit de recommencements moins heureux, il s'y tient. *Georgette Lemeunier* est une nouvelle application de procédés toujours les mêmes. Une intention d'adultère non suivie d'effet, une velléité de divorce qui n'aboutit pas, tel est le semblant de sujet qui va servir ici à une apparence de pièce. Un inventeur, M. Lemeunier, a été pendant huit années un mari exemplaire, rangé, fidèle, tendre, un modèle de mari. Peu à peu la célébrité lui est venue, presque la fortune; il

entre en relations avec un monde brillant et peu scrupuleux ; il est sur le point d'y laisser sombrer sa vertu. Il a fait la rencontre du ménage Sourette qui est un joli couple d'aigrefins. Le mari, personnage taré, est un lanceur d'affaires généralement véreuses. Sa femme, qui est d'une beauté remarquable, lui sert de rabatteuse. Lemeunier en est passionnément épris, et brûle de devenir à son tour le commanditaire du mari, l'amant de la femme, et la dupe de tous les deux. Avertie de ce qui se passe, Mme Lemeunier fait un esclandre et se retire chez sa mère. Subitement dégrisé, Lemeunier songe avec amertume aux désagréments que peuvent entraîner les distractions coupables pour ceux qui n'avaient pas la vocation. Et comme son repentir est sincère, qu'il a fait suffisamment pénitence et qu'il a des antécédents excellents, Mme Lemeunier consent à réintégrer le domicile conjugal. Les époux réconciliés seront désormais très heureux, et nous avons le plaisir de voir, au dénouement, la mauvaise femme, Mme Sourette, humiliée et confondue. Tout est bien qui finit bien. Il est clair que par elle-même cette petite histoire n'est pas très intéressante, qu'elle ne vaut ni plus ni moins qu'une autre, ou plutôt qu'elle ne peut valoir que par ce qu'on a mis autour.

Ce qu'on a mis autour, ce sont d'abord quelques personnages qui ne sont ni nécessaires, ni utiles à l'action engagée, qui n'y tiennent même par aucun lien et qu'on n'a donc mis là que pour le plaisir de nous les montrer. Ils ne sont pas jolis à voir, et nous ne les avons déjà vus que trop souvent ; mais ils sont essentiels au genre. Ce sont, par exemple, les figurants de ce qu'on appe-

lait jadis le ménage à trois, et qui est devenu, par le progrès des temps, le ménage à quatre. Mme Mairieux trompe son mari avec le jeune Raymond et M. Mairieux trompe sa femme avec une actrice, Adèle Sorbier. Comme Raymond a jadis été l'amant d'Adèle Sorbier et est resté pour elle un bon camarade, elle le tient au courant des faits et gestes du mari ; de la sorte, quand Mairieux déjeune chez Adèle Sorbier, Mme Mairieux peut en toute sécurité déjeuner avec Raymond... « Je trouve ça répugnant », opine Georgette Lemeunier.

Voici encore l'avoué à la mode, évoluant allégrement au milieu d'un monde dont il est mieux placé qu'un autre pour connaître les compromis. Il se fait, à l'occasion, le théoricien de la morale la plus accommodante : « Nous vivons à Paris, au milieu d'une société effroyable et dans un temps où l'on ne croit plus à rien. Nous sommes en contact perpétuel avec des gens hypocrites ou cyniques, menteurs, voleurs, vicieux, et même avec de véritables bandits ; et nous devons faire bonne mine aux canailles, — parce qu'après tout nous ignorons ce qu'ont fait les honnêtes gens. » Ajoutez le couple Sourette et divers comparses. Ce sont là pour nous d'assez vilaines connaissances ; mais ce sont, pour qui fréquente un peu les théâtres, de vieilles connaissances. Nous sommes si habitués à voir ces types à la scène, que nous ne nous étonnons pas de les y retrouver. L'étonnement commencerait si nous avions l'imprudence de réfléchir. Car il se peut que Lemeunier, victime d'un accès de snobisme, se laisse entraîner dans un milieu qui représente pour lui la haute vie. Mais que Georgette Lemeunier, qui est

une honnête femme, pleine de bon sens, de clairvoyance et de volonté, ait pour amie une Mme Mairieux, et qu'elle laisse chez elle causer sur le même ton qui est celui du salon de Mme Sourette, voilà ce qui est inadmissible. Seulement ici il ne faut pas réfléchir.

Il faut songer que dans une pièce parisienne on ne demande aux gens que de faire de l'esprit. Ici, ils en font tous : les petites filles de quatorze ans elles-mêmes ne sauraient offrir aux messieurs une tasse de café et un morceau de sucre, sans faire des mots. Profitons de l'occasion pour noter quelques-unes des nuances de l'esprit parisien, à la date d'aujourd'hui.

Plusieurs des mots semés à profusion dans *Georgette Lemeunier* n'ont évidemment coûté aucune peine à l'auteur. « On dit que plusieurs députés en sont venus aux mains. — Et même aux pieds... » Et comme Mme Sourette répond aux prénoms de Marie-Thérèse, on l'appelle, par manière de plaisanterie, « l'archiduchesse ». Ces mots et d'autres, de même fabrication, pourraient faire croire que l'esprit parisien est éminemment l'esprit facile. Mais il en est, en revanche, de si difficiles, qu'on voit se préparer de si loin, qui sont obtenus au prix de tant de complications et d'une telle recherche de préciosité ! Écoutez ce bout de dialogue : « Ma belle-sœur est en Amérique, chez ses parents. — Comment ? — Oui, elle ne s'est pas entendue avec mon frère ; au bout de six mois de mariage, ils font déjà deux continents. » Ou encore écoutez de quelle manière, au cours d'un entretien familier, l'ami de la maison s'excuse de ne pas savoir remonter une lampe : « Arrangez donc cette lampe qui va tout de travers. — Oh !

ça, jamais. Je suis comme Siebel, qui ne peut, sans qu'elle se fane, toucher une fleur : je ne peux, sans qu'elle se casse, toucher une lampe. — Si vous trempiez vos doigts dans l'eau bénite !... »

Longtemps on s'était accordé à faire peu de cas des calembours et à peu près. Les personnages de *Georgette Lemeunier* ne sont pas si dégoûtés. « Vous me dites que j'ai le plus profond mépris des femmes. Est-ce ma faute ? J'ai toujours été avec elles d'une telle correction que souvent elles étaient obligées de me rappeler aux ... inconvenances. » « C'est un homme âgé. C'est un vieillard qui a pris feu. *Un octogénaire flambait...* » « Toujours charmant pour sa femme, il lui rend égards pour *écarts...* » « Nous chassâmes ensemble. — Où ça donc ? — En Sologne, chez notre ami Chaptinval. Vous ne vous rappelez pas ces parties de chasse et ces dîners? *Quand Chaptinval avait bu, la Sologne était ivre...* » La scène la mieux venue est celle où un vieux général congestionné monologue devant un jeune homme et, irrité de voir que ce jeune homme souriant ne l'interrompt pas, finit par le traiter d'idiot. Le rôle le plus amusant est celui d'une bonne qui pleurniche.

Passe encore pour la grosse plaisanterie ; le malheur est que la plaisanterie se fait ici trop souvent brutale. « Voyons, vous qui avez beaucoup de succès auprès des femmes, de tous les genres de femmes. — Je vous en prie. — Si, si, c'est de notoriété. Aimez-vous mieux ces demoiselles ou les femmes du monde ? — Mon cher, comme maîtresses les grues sont toujours plus agréables, les femmes du monde sont en général plus intéressantes ; c'est tout ce que l'on peut

dire... » « C'est un mufle. — Le royaume des femmes est à lui... » « Le mari va retrouver une cocotte, la femme se fait reconduire par un gigolo... » Voilà des termes que le « boulevard » a empruntés aux boulevards extérieurs.

D'autres fois l'idiome spécial que parlent les acteurs nous arrive avec des airs de langue étrangère. « Mme Sourette n'existe pas auprès d'une femme comme vous: d'abord elle n'est pas très intelligente. — Oui, mais elle est roublarde. — Allons donc ! Vous la *vendriez* cent fois. — Elle n'a pas besoin de moi, elle se vend bien toute seule. Oui, je suis tout de même plus maligne qu'elle, et *pour m'avoir, il faudrait qu'elle se lève rudement de bonne heure et même qu'elle ne se couche pas...* » Parle-t-on ainsi dans les salons ou dans les ateliers? Je l'ignore. Et j'avoue, à ma honte, que je n'arrive pas à comprendre ce langage sans un effort de traduction ; même à ce prix, je crains de n'en pas saisir tout à fait le sens, puisque la grâce m'en échappe.

15 janvier 1899.

LE TORRENT.

M. Maurice Donnay vient de passer des théâtres de genre à la Comédie-Française. Très pénétré des devoirs que lui imposait cette promotion, il a voulu nous donner une pièce d'un art plus solide, une comédie où il y eût de la matière, des idées, de l'émotion, en même temps que de l'observation et de l'esprit. Il n'y a réussi qu'en partie. *Le Torrent* a été médiocrement accueilli par le public et par la presse. On peut craindre que cet insuccès n'ait pour conséquence de rejeter M. Donnay en arrière, vers le genre qui lui a valu jusqu'ici des applaudissements faciles. Il recommencera à recommencer *Amants*. Ce sera fâcheux.

Il y aurait moyen pour le brillant dramatiste de tirer meilleur parti de l'aventure. En effet le tort de M. Donnay dans cette pièce n'est pas d'avoir trop complètement changé sa manière, mais c'est bien plutôt d'y être resté trop semblable à lui-même. M. Donnay a été dupe des compliments qu'on lui a prodigués. On trouvait dans son théâtre un mélange d'ironie et de sensualité dont on ne cessait de célébrer la grâce, l'aimable fantaisie, la délicatesse et la légèreté. Ce qui me frap-

pait au contraire dans ce théâtre, c'en était, je ne dirai certes pas la grossièreté, mais l'inélégance ; j'ai pour ma part essayé de l'insinuer, avec un peu de timidité et de honte, comme il arrive lorsqu'on se sent en désaccord avec l'opinion commune. La nouvelle pièce de M. Donnay n'a fait que mettre en un jour cru cette inélégance foncière.

Car, cette fois, M. Donnay ne s'est pas borné à faire la satire des mœurs, et à nous présenter telle qu'elle est la pleutrerie de ses contemporains. Il a imaginé des personnages sympathiques, incarnant la distinction morale telle qu'il la conçoit. Versannes et Mme Lambert sont des êtres supérieurs, incapables de se prêter aux compromis usités dans notre société pharisienne et qui conforment leur conduite à leur idéal. Versannes a été d'abord un oisif, un mondain, un homme de cercle ; dégoûté d'une vie frivole et désireux de se régénérer, il s'est retiré dans ses terres, afin d'y mener l'existence saine et utile du gentilhomme fermier. Par malheur, il est marié à une petite femme jolie et sotte, qui n'a ni cervelle, ni cœur, ni même de sens. Elle lui plaisait ainsi, du temps qu'il n'avait lui-même qu'une âme de vanité; depuis sa conversion, il la trouve insupportable. De se sentir lié à cette perruche, ce lui est une souffrance de tous les instants. Il a des aspirations qui ne sont pas satisfaites. Il a des rêves généreux et sans emploi. C'est un incompris. Que va-t-il faire pour réaliser les fins supérieures de sa nature?

Or, il y a dans un intérieur voisin une femme d'une trentaine d'années, deux fois mère de famille: il deviendra l'amant de la mère de famille.

Celle-ci, Mme Lambert, est pareillement une créature d'élite. Pour pénétrer cette âme exquise, voilée de délicatesse, de pudeur et de fierté, il n'eût pas fallu moins que toute l'intelligence et tout le soin attentif d'un mari éminent qui n'aurait eu aucun autre emploi de son temps. Mais la vie est mal faite, comme chacun sait. M. Lambert est d'une intelligence bornée, d'une nature épaisse — et d'ailleurs fort occupé à diriger une entreprise industrielle. Et voilà encore une incomprise! Que va-t-elle faire afin d'échapper à cette atmosphère de vulgarité où elle étouffe ? Elle deviendra la maîtresse de Versannes. Ces deux incompris se consoleront, en se comprenant l'un l'autre. Rien de plus naturel. Cela est si naturel, en effet, que c'est la nature elle-même dans ce qu'elle a de moins éthéré. C'est l'adultère né de l'ennui et des commodités du voisinage; c'est l'aventure vulgaire, médiocre, misérable; c'est le dernier mot de la platitude et de la banalité.

Ce pauvre adultère provincial fournit aux deux partenaires les joies qu'il comporte, et qui sont d'ailleurs de tous points conformes aux joies de l'adultère parisien. Seulement il survient un accident. Mme Lambert s'aperçoit qu'elle est enceinte; et comme elle est trop pure pour se résigner à un partage — auquel du reste son mari ne la sollicite pas, — elle se trouve très embarrassée. Telle est la situation; tel est le « cas de conscience » qui va être débattu pendant tout le cours de la pièce. Les solutions qui s'offrent ne sont ni très nombreuses, ni surtout très réjouissantes. Ou bien les heureux amants se sauveront : c'est le moyen qui se présente tout de suite à l'esprit, mais il ne résiste pas à un quart d'heure de

réflexion. Ou bien on se souviendra qu'il y a un mari pour endosser la paternité. Mme Lambert choisit d'avouer sa faute ; et comme le mari se fâche, étant bien décidément dépourvu de toute grandeur d'âme, elle se précipite dans le torrent sous la roue de l'usine... Ce dénouement de mélodrame nous a laissés froids, comme les angoisses des amants nous avaient trouvés indifférents. La raison est très simple : c'est qu'il nous est vraiment impossible de plaindre en eux les victimes d'une fatalité inéluctable. Ils savaient à quoi ils s'exposaient. Versannes est un grand garçon, et il ne peut ignorer que les distractions extra-conjugales entraînent parfois des conséquences. Mme Lambert n'est plus une pensionnaire ; elle ne peut se dissimuler que, s'il est agréable pour une mère de famille de s'aller jeter dans les bras d'un beau ténébreux au lieu de rester auprès de ses enfants, et de filer le parfait amour au lieu de filer la laine, cela ne va pas sans quelques dangers. Donc qu'ils se tirent de là comme ils pourront !

Si encore l'auteur s'était borné à développer une situation ; mais il a cru devoir, à cette occasion, développer une thèse ! *Le Torrent* n'est pas seulement la mise à la scène d'un fait divers quelconque ; c'est par surcroît une pièce à thèse. C'en est une puisqu'il y a un « raisonneur », un certain Morins, psychologue de profession. Oh ! ce Morins ! C'est bien la peine de s'être fait, comme M. Donnay, une réputation d'écrivain ultra-moderne, pour s'en aller exhumer du fatras romantique des déclamations quasiment antédiluviennes ! A la manière des bousingots, ce Morins accable de son mépris le « bourgeois ». Mais qu'est-ce donc

que la profession de psychologue pour dames, si ce n'est une profession essentiellement bourgeoise ? Et Morins, et Versannes, et Mme Lambert et nous tous, que sommes-nous donc, si nous ne sommes des bourgeois ? Consulté par son ami sur la question de savoir s'il doit ou non « fuir » avec sa maîtresse, Morins lui demande s'il sent en lui l'amour, le véritable amour, cet amour qui se distingue des autres amours en ceci qu'il est l'amour et que les autres ne sont que la contrefaçon de l'amour. Il le dépeint, ce véritable amour, en des termes qui jadis eussent fait se pâmer d'aise les modistes abonnées des cabinets de lecture. Après quoi, il entonne un couplet sur les droits de la passion. Les droits de la passion ! Quelle psychologie les a révélés à ce psychologue ? Où les a-t-il vus ? Qui est-ce qui les a jamais vus ? Par quelle opération miraculeuse la passion créerait-elle des droits et non des servitudes ?

Mais c'est qu'en effet ces niaiseries surannées recommencent d'avoir cours. Le psychologue du *Torrent* réclame tout uniment le mariage libre. Telle serait, aux maux de notre société, la véritable panacée ; tout le reste n'est que palliatif. Versannes et sa maîtresse n'auraient rien de mieux à faire que d'inaugurer l'avènement d'une humanité supérieure fondée sur le mariage libre... C'est un des traits de notre époque qu'on nous y propose — avec sérieux — des « hardiesses » de ce calibre et qu'on nous invite à discuter des idées de cette force. Ce sont, non pas même des idées, mais des mots vides de sens. Car on ne saurait fonder ni le mariage sur l'amour, ni une société sur le caprice d'unions passagères. Le mariage libre, du jour où il serait décrété, cesserait d'être

libre, parce qu'il serait le mariage. Pour ce qui est de prétendre que l'humanité s'élèverait au-dessus d'elle-même, du jour où la loi nous autoriserait à faire des enfants de ménage à ménage, par une méthode de croisement, c'est se moquer du monde, et cette fois sans grâce. On ne pouvait manquer de déclarer que ces opinions subversives viennent en droite ligne du théâtre d'Ibsen. Hélas! Si elles en viennent, la belle occasion de les y renvoyer !

Dans une pièce qui est bien d'aujourd'hui, il est nécessaire qu'il y ait un rôle de prêtre. Depuis une dizaine d'années, on a définitivement installé le clergé au théâtre, et dans tous les théâtres, au Palais-Royal et aux Variétés comme au Gymnase. Même il est étonnant que cette intrusion n'ait pas inquiété les personnes libérales et tolérantes qui se donnent pour mission de surveiller les empiétements du cléricalisme. A l'heure qu'il est, il y a un prêtre dans *la Dame de chez Maxim'*, il y en a un dans *le Vieux Marcheur*, il y en a un dans *le Torrent*. Comme les curés qu'on nous montre ne sont ni assassins, ni faussaires, ni surtout fanatiques, et qu'on en fait plutôt de braves gens un peu sots, indulgents et doucereux, on déclare que toutes les convenances sont gardées et que, pour trouver ces exhibitions choquantes, il faudrait être l'esprit le plus affreusement étroit. Soyons donc cet esprit étroit! Dans *la Dame de chez Maxim'* et dans *le Vieux Marcheur*, la drôlerie consiste à mêler à toutes sortes de polissonneries l'innocence d'un abbé candide qui ne voit, ne comprend, ne devine rien. Tant pis pour ceux qui trouvent cela drôle! Dans *le Torrent*, il est de même fâcheux

d'avoir mêlé un personnage dont l'habit est respectable à cette histoire d'une coucherie et de ses suites. L'abbé Bloquin donne à Mme Versannes le conseil de quitter son amant, de retourner à son mari. Ce conseil aurait du moins l'avantage d'épargner un grand malheur aux enfants déjà nés de Mme Lambert et qui sont fort innocents de tout ce qui se passe. Au surplus, ce n'est pas la faute de l'abbé Bloquin, c'est la faute de Mme Lambert, si elle s'est mise dans une situation d'où il est, de quelque manière que ce soit, impossible de sortir décemment. Mais nous ne sommes pas dans la réalité, nous sommes au théâtre, où la seule morale qui ait cours est la morale la plus conventionnelle. Au théâtre, nous ne voyons qu'une chose, et à notre grand scandale, c'est que l'abbé Bloquin conseille à Mme Lambert un mensonge : comme si, depuis le jour où elle a commencé d'avoir avec son amant des relations probablement clandestines, la chaste Mme Lambert ne s'était pas enfoncée dans le mensonge jusqu'au cou ! Un prêtre conseillant un mensonge ! Les voilà bien, les conseils de la religion ! Qui dit religion, dit hypocrisie... Encore une fois, tout cela n'est pas sérieux. Mais que cela est de mauvais goût !

Et voilà une notion qui se perd, celle du goût ! C'est à ce point que, pour en parler, il faut n'avoir aucune peur du ridicule. Nous n'imaginons plus ce que ce peut être qu'un homme bien élevé. En ce sens, la conversation de Versannes avec son ami Morins est très significative. Il ouvre largement, pour l'édification de ce tiers, l'alcôve conjugale et l'autre. On avait cru longtemps que, dans ces sortes de matières, une certaine dis-

crétion s'impose. Hier encore, ce gentleman eût passé pour un goujat ; mais c'était hier...

Enfin il y a toute une série de détails, de symptômes et d'images que je n'avais pas vu encore étaler avec cette complaisance au théâtre, ou du moins sur les scènes où l'on a quelque souci de dignité. Sauf erreur, je ne me souviens pas qu'on eût encore, à la Comédie-Française, mis à la scène le diagnostic de la grossesse. Au premier acte, Mme Lambert se trouve incommodée. Elle a le cœur tout brouillé : ces maux de cœur ne sont que le classique avant-coureur d'une situation intéressante. Au second acte, elle informe Versannes de son état, et elle se plaint d'être un peu gênée pour lui faire cet aveu qu'elle eût préféré lui murmurer très bas, quand ils auraient été dans l'intimité la plus douce, la plus confiante, à l'un de ces moments où l'on se dit tout : ces choses difficiles à avouer dans le tête-à-tête, on va donc les dire tout haut, devant douze cents personnes assemblées. Enfin, au dernier acte, on fera venir un médecin, pour donner à ce genre de description un caractère tout à fait scientifique. Il est clair qu'il reste encore à nous mettre sous les yeux les péripéties de l'accouchement. Il y a de l'avenir.

Nous ne demandons certes pas à la Comédie-Française de nous donner autant de chefs-d'œuvre que de pièces nouvelles ; mais nous lui rappelons qu'elle avait jusqu'ici tenu à honneur de conserver certaines traditions de goût, de tact et de politesse.

15 mai 1899.

LE RETOUR DE JÉRUSALEM.

A force d'observer la société de son temps, M. Maurice Donnay s'est aperçu qu'elle est très divisée ; et, comme il est auteur dramatique, il a eu l'idée de porter à la scène les questions qui nous divisent le plus. Je ne lui en fais pas mon compliment. Nous avons, tous tant que nous sommes, et depuis quatre ou cinq ans, trop souffert de ces divisions pour prendre du plaisir à un spectacle qui en prolonge l'image sous nos yeux, et en avive au fond de nous la blessure. Je sais bien ce qu'on allègue à ce propos : qu'aucun sujet ne saurait être interdit à l'écrivain de théâtre. C'est une opinion qui se recommande par son air de hardiesse, mais qui d'ailleurs ne résiste pas à une minute d'examen ; car, puisqu'il y a différents genres littéraires, c'est donc qu'ils ne sont pas tous également adaptés aux mêmes fins. Il est tels sujets qui pourront convenir au discours public, et à la polémique des journaux, mais qu'il sera de bon goût d'écarter résolument du théâtre ; de ce nombre sont ceux qui touchent à certains sentiments délicats et profonds, aux croyances, à la religion, à la race.

J'en pourrais donner bien des raisons : il me suffira d'en invoquer une qui tient à l'essence même

du genre dramatique. Au théâtre, il s'agit d'associer tous les spectateurs, d'unir le public tout entier dans un sentiment commun. Lorsque l'auteur est arrivé à réaliser pour un instant cette unité, et à changer en une seule âme toutes les âmes individuelles auxquelles il s'adresse, alors seulement il a atteint son but. Met-il à la scène une de ces théories neuves et audacieuses contre lesquelles une bonne partie des spectateurs est prévenue d'avance ? c'est affaire à lui de dissiper ces préventions, de vaincre ces résistances et de déterminer dans le sens de sa thèse un courant général. Or c'est là ce qui est bien impossible quand on prend pour point de départ, comme dans *le Retour de Jérusalem*, un antagonisme qui procède d'éléments irréductibles. L'auteur, par souci d'impartialité, exprime-t-il tour à tour chacune des opinions opposées ? ce sera donc dans la salle tantôt aux uns, tantôt aux autres d'approuver ou de protester, jamais aux uns et aux autres de communier dans une même émotion. Bien vite on aura cessé de faire attention à l'opportunité des tirades et à la justesse des répliques : on n'écoutera plus que l'écho qu'elles éveillent dans nos passions personnelles. Du mérite dramatique ou littéraire il ne sera plus question. C'est la déroute de l'art. Le fait est qu'on discute, à l'heure qu'il est, pour savoir si la pièce de M. Donnay est favorable aux Sémites ou aux Aryens : mais que ce soit une bonne ou une mauvaise pièce de théâtre, personne ne s'en inquiète.

Pour écrire une pièce sur un pareil thème, un auteur n'a qu'une excuse : c'est d'y être forcé. Il faut qu'il ait vu se présenter de façon impérieuse à son esprit et se dessiner devant son imagination

un drame tenant étroitement aux circonstances actuelles, de telle sorte qu'il en soit le résultat nécessaire. Demandons-nous donc si celui auquel on nous fait assister dans *le Retour de Jérusalem* est en effet exactement dépendant du milieu social et moral d'aujourd'hui et s'il se rattache, par des liens intimes, à l'histoire de nos récentes divisions.

Michel Aubier est marié à une femme excellente, de qui il a deux enfants charmants. Après une dizaine d'années de bonheur quotidien, il se lasse de cette félicité tranquille. A cet instant psychologique, il rencontre une jeune femme vive, spirituelle, intelligente, attirante, et qui, elle aussi, étouffe dans l'atmosphère conjugale. Ils mettent en commun leur désir de liberté et contractent une union libre. Ce qui caractérise l'union libre, c'est qu'elle devient promptement le plus pénible des esclavages. Au bout de peu de temps, les deux amants s'aperçoivent qu'ils ne s'aiment plus : ils se séparent pour courir chacun de son côté à d'autres divertissements ou tomber à d'autres déchéances... C'est là une aventure de divorce et de faux ménage, pareille à tant d'autres, et qui n'en diffère par aucun trait essentiel. Elle pouvait se dérouler de point en point, quand bien même la société française ne se serait pas querellée sur la fraternité des peuples, le désarmement universel, et autres actualités de notre vie politique. Ces querelles, si elles interviennent dans ce drame où elles n'ont rien à faire, y sembleront rapportées et surajoutées.

C'est bien ce qui est arrivé. Le premier acte du *Retour de Jérusalem* annonçait un drame de passion : il est, cet acte, d'une très belle venue ;

c'est ce que M. Donnay a jamais donné de plus fort au théâtre. Dès le second acte, nous avons vu avec stupeur le drame tourner brusquement et faire place à une sorte de conférence contradictoire ou de journal parlé. Ce n'était plus un mari, un amant, une maîtresse qui dialoguaient, et on ne peut même dire que ce fût l'auteur qui s'exprimât par leur bouche. Hélas ! ils récitaient des bribes d'articles et des extraits de brochures. Nous reconnaissions à son accent et à sa note particulière chacun des divers « organes » de l'opinion. Et ce colloque de *la Libre Parole* avec *l'Aurore*, ou de *l'Intransigeant* avec *la Petite République*, aurait pu nous offrir quelque intérêt, s'il ne nous était trop facile de nous en régaler, sans avoir besoin pour cela de prendre notre place au Gymnase. C'est le dialogue de théâtre remplacé par *l'Argus de la Presse*. L'auteur dramatique n'a pas pour fonction de ramasser ces lieux communs de la polémique quotidienne auxquels nous ne trouvons plus ici qu'un air de fâcheuse banalité ; son rôle est de laisser ce débat à l'arrière-plan, et de mettre à la scène non ces controverses elles-mêmes, mais le drame qui peut se produire dans un temps et dans des conditions qui rendent ces controverses possibles.

De même que les événements doivent être dominés et déterminés par l'atmosphère morale dont on veut nous donner la sensation, de même les personnages doivent être exactement représentatifs d'une catégorie d'individus et de celle-là seulement. Ce Michel, nous dit-on, est un aryen, et cette Judith est une juive ; ils symbolisent l'opposition de deux races et il n'est rien qui par là ne s'explique. Je laisse de côté

la question de savoir si la notion de race, dans notre monde moderne, offre ce caractère de précision que lui prête M. Donnay, et entraîne cette espèce de fatalité. Contentons-nous de prendre ces personnages pour ce qu'ils sont. Michel Aubier est d'abord un mari coupable quoique fidèle, qui hésite entre deux femmes et voudrait bien faire plaisir à l'une sans faire de peine à l'autre. Puis il se laisse mettre à la porte de chez lui, n'ayant su opposer à la dignité irritée de sa femme qu'une pleutrerie toute masculine. Il gâche plusieurs existences et la sienne, sans d'ailleurs trouver à ce jeu aucune jouissance très vive. Il se résigne, sans qu'on puisse deviner pourquoi, à vivre avec Judith dans l'état de concubinage qui, même dans la société d'aujourd'hui, est assez mal vu. Il exprime, à vrai dire, de nobles sentiments, et son langage est toujours élevé ; mais ses actes sont toujours au-dessous du niveau le plus médiocre. Il abonde en propos oratoires et en défaillances de conduite. C'est un faible, c'est un mou, c'est un pauvre homme : c'est surtout un sot. Mais des sots, il y en a dans tous les partis politiques comme dans toutes les religions. Vraiment ce n'est pas là un suffisant élément de classification. — Judith, après six mois de mariage, est lasse de son mari ; après six mois d'union libre, elle est lasse de son amant. Elle le quitte, et il y a tout lieu de supposer qu'elle ira ainsi d'expériences en expériences, entraînée par une curiosité qu'il est pourtant difficile d'appeler intellectuelle. Voilà une petite femme qui aime le changement. Ce n'est certes pas une femme de foyer ; ce serait plutôt le contraire. Mais c'est là une affaire de tempérament,

non de race. Il n'y a rien de plus individuel.

Et enfin, lorsqu'on s'attaque à l'une des plaies les plus douloureuses d'une époque, on a, de ce fait même, contracté l'engagement de traiter son sujet avec sérieux. Amour de la patrie, culte de l'humanité, attachement aux traditions, ce sont de beaux sentiments dont l'expression sonne d'étrange façon parmi les jeux de mots, les à peu près et les plaisanteries dont M. Donnay émaille son dialogue. Quelles que soient, parmi les idées qui se heurtent ici, celles pour lesquelles on est tenté d'éprouver une secrète sympathie, on ne peut qu'être chagriné de les rencontrer en si fâcheuse compagnie. Cette pièce, dont l'intrigue est banale, et qui dans son allure réussit à être à la fois superficielle et lourde, donne surtout l'impression de l'incohérence et du décousu. En changeant de sujets, M. Donnay ne se soucie pas de changer de manière. Et cette manière apparaît plus insuffisante, quand les sujets qu'il aborde deviennent plus graves.

15 décembre 1903.

L'AUTRE DANGER.

La nouvelle pièce de M. Maurice Donnay, *l'Autre danger*, est-elle une pièce excellente ? Elle contient du moins une excellente leçon d'art dramatique qui, si elle ne profite pas à l'auteur lui-même, ne sera pas perdue pour quelques-uns de ses confrères. Elle leur montrera, avec une clarté aveuglante, les inconvénients d'une formule qui s'est longtemps maintenue sur nos scènes de genre par la force même et la vertu souveraine du paradoxe.

Elle consiste à supprimer du théâtre tout ce qui lui est essentiel. Ni sujet, ni situation, ni mouvement, ni progrès. Cela ne commence ni ne finit, mais dure le temps qu'il plaît à l'auteur et jusqu'à ce que cet exercice ait cessé de l'amuser. Des scènes se succèdent sans lien, et dont chacune se suffit à elle-même. Des personnages défilent qui n'ont ici rien à faire, mais dont il a paru divertissant de dessiner la silhouette. Des croquis de mœurs sont jetés çà et là et juxtaposés au petit bonheur. Des propos s'échangent qui sont dépourvus de suite. A quoi bon se mettre en peine d'inventer quelque intrigue ? Ne sait-on pas que s'il y a un art spécial du théâtre, c'est un art inférieur ? L'observation, la fantaisie, l'ironie, l'émo-

tion, la satire ne valent-elles pas par des mérites qui leur sont propres ? Ce qu'on y ajoute ne peut que les gâter. Le vrai plaisir, n'est-ce pas d'entendre dialoguer des personnages qui ont beaucoup d'esprit, ayant tout l'esprit de l'auteur ?

Ce théâtre a son charme fait de nonchalance, de décousu et de frivolité. M. Donnay y excelle. Il s'en est approprié les procédés et en a tiré des œuvres qui ne sont pas sans grâce. Mais il a le tort d'y rester fidèle les jours même où, travaillant pour la Comédie-Française, il se met en devoir de faire choix d'un beau sujet de pièce et d'une situation pathétique. Abordant le genre de la comédie de situation, où tous les développements sont commandés par la nécessité de résoudre un problème une fois posé, il y applique les ressources d'un art dont la merveille est de se jouer capricieusement autour de rien. Le résultat est qu'il arrive à la partie intéressante de son œuvre à l'instant précis où nous sommes lassés de l'attendre et trop tard pour qu'il ait encore le loisir de la traiter.

La situation qui sert de donnée à *l'Autre danger* est celle d'un homme amoureux de la fille de sa maîtresse. On n'en imagine guère de plus désobligeante. S'éprendre d'une jeune fille parce qu'on est l'amant de la mère, parce qu'elle ressemble à la jeunesse d'une maîtresse qui commence à vieillir, parce qu'on espère retrouver auprès d'elle les sensations qu'on demande vainement à un amour changé en habitude, c'est une calamité à laquelle il se peut qu'on soit exposé, parce qu'on n'est jamais tout à fait à l'abri d'une surprise des sens ; mais que ce goût se développe, grandisse, s'exalte en passion, c'est ce qui n'est pas possi-

ble sans une secrète complaisance, c'est un cas de libertinage et une espèce d'aberration. Un homme qui n'a pas perdu tout sentiment de moralité vient-il à découvrir qu'il a laissé monter cette boue du fond trouble de son être? il en concevra pour lui-même une espèce d'horreur qui lui rendra la vie insupportable. Les meilleurs de nos romanciers contemporains ne s'y sont pas trompés. Le héros du roman de Maupassant, *Fort comme la mort*, se jette sous les roues d'une voiture. Celui du roman de M. Bourget, *le Fantôme*, a été hanté par l'idée du suicide, et ne redevient capable de vivre, — de quelle vie douloureuse ! — qu'après avoir, en quelque manière, soulagé sa conscience par une confession tragique.

Audacieuse dans le livre, une telle étude peut-elle être transportée à la scène avec tous les développements qu'elle comporte et n'y pas paraître révoltante ? Songez que, le langage de l'amour ne disposant que d'un vocabulaire des plus restreints, il faudra que nous entendions notre amoureux sur le retour faire hommage à la fille des mêmes mots et des mêmes serments dont il a abusé la mère ! Songez que nous aurons sous les yeux le spectacle d'une mère et d'une fille se disputant leur amant ! Ces vilenies ou cés monstruosités peuvent, grâce au recul des temps, s'atténuer dans le décor de la tragédie ou du drame historique. Dans le décor d'une comédie, sous le costume moderne, dans l'atmosphère d'aujourd'hui, le caractère odieux n'en devient-il pas intolérable ? C'est à l'événement d'en décider et l'auteur qui tente l'entreprise s'y aventure à ses risques et périls. Ce qui est certain, c'est que d'un tel sujet il ne peut tirer une pièce aimable, spirituelle,

ironique, mais bien une de ces pièces âpres, atroces dont on subit la représentation comme un cauchemar. Ce qui l'est plus encore, c'est qu'ayant choisi le sujet, il doit le traiter.

Le dénouement auquel veut nous amener l'auteur de *l'Autre danger* est celui-ci : une femme mariant sa fille à son amant. Laissons de côté le cas où elle userait de cet ingénieux moyen pour retenir et fixer auprès d'elle l'homme qu'elle devine prêt à s'échapper, puisque aussi bien et par bonheur ce n'est pas celui dont l'auteur s'est avisé. Pour qu'une femme — d'ailleurs charmante — se résolve à une si affreuse détermination, de quelles épreuves n'a-t-elle pas dû être meurtrie? De quelles révoltes n'a-t-elle pas dû se défendre? Quelles humiliations l'ont ployée, comme une vaincue, à ce parti désespéré ? Ce n'est rien encore que sa souffrance personnelle, sa déception d'amoureuse, et que les tortures de sa jalousie ; la crainte que sa fille n'apprenne quelque jour la vérité n'est pas la pire des angoisses qui doivent l'étreindre ; mais, en jetant sa fille dans des bras où elle s'est elle-même reposée, elle commet un crime. C'est ce crime qu'il s'agit de nous faire accepter, et pour cela il est indispensable qu'il nous apparaise comme nécessaire, imposé par les circonstances, en sorte que l'horreur en disparaisse pour ainsi dire devant la nécessité. Est-il possible de créer une telle atmosphère, de combiner un tel concours de circonstances, de nous amener par un chemin si périlleux à un tournant aussi scabreux ? En tout cas, l'auteur s'était comme engagé à l'essayer.

Il est curieux de voir de quoi M. Donnay, au lieu de suivre ces indications de son sujet, a

rempli les trois premiers actes d'une pièce qui en a quatre.

Le premier acte débute par des conversations et propos de table. Deux anciens camarades d'école se revoient après plusieurs années, et ce sont sur la camaraderie, sur les modernes façons d'arriver, des plaisanteries qui ne nous donnent pas l'impression de la nouveauté. Freydières, joli garçon d'une trentaine d'années, retrouve en Claire Jadain une amie d'enfance. Il l'a aimée étant collégien, et, quand elle s'est mariée, ç'a été pour lui un gros chagrin. Il lui rappelle toute sorte de gentils souvenirs d'autrefois. Par exemple, il pourrait lui redire la couleur de la robe et la forme du chapeau qu'elle portait un tel jour. Situation banale en somme et d'où il se tire avec les banalités d'usage. Nous devinons bien que cette rencontre aura ses suites naturelles et que Claire deviendra la maîtresse de Freydières. Certes l'auteur reprend les choses d'un peu loin, mais il aurait pu remonter au temps où Claire et Freydières jouaient au cerceau. De la fille de Mme Jadain à peine est-il parlé : au surplus, ce n'est qu'une fillette de quatorze ans ! Freydières nous renseigne en passant sur un trait particulier de sa nature : il est de ceux qui, fidèles à un même idéal, n'aiment dans toute leur vie qu'une seule femme, mais peuvent l'aimer en plusieurs personnes. Nous ne faisons pas grande attention à cette particularité, car rien ne nous avertit qu'elle doive prendre dans la suite une importance essentielle. — Ainsi nous ne voyons pas même poindre le vrai sujet. La comédie qui s'annonce est celle d'un amour ébauché avant le mariage et qui, après le mariage, va s'achever en liaison.

La scène la plus amusante du second acte est celle où Jadain s'irrite contre son associé Ernstein. C'est Jadain qui travaille, invente, surveille, exécute ; c'est Ernstein qu'on décore ! Il oublie qu'Ernstein, en se l'associant, a fait sa fortune et l'a tiré d'un poste médiocre où il s'enlisait pour toujours. Mais ceci n'est qu'un hors-d'œuvre... Quatre années se sont passées depuis le premier acte. Naturellement Freydières est devenu l'amant de Claire. Et, comme il est en même temps l'ami du mari, le familier de la maison, cela entraîne toute sorte de compromissions qui l'irritent et lui gâtent sa joie. Ajoutez que Claire a maintenant une grande fille, à laquelle il faut qu'elle consacre une partie de son temps. Ce n'est plus seulement le mari, les parents, les amis, les indifférents, c'est encore cette grande fille, Madeleine, que Freydières va trouver entre sa maîtresse et lui. — Et voilà donc comment se dessine la comédie : on va nous montrer, en dépit d'un mot connu, combien il peut être fâcheux d'avoir pour maîtresse une honnête femme. Les devoirs d'épouse, de maîtresse de maison, de mère, reprennent peu à peu l'adultère bourgeoise et mettent l'amant en fuite. Le pot-au-feu est plus fort que l'amour.

Le troisième acte est, comme d'ailleurs le premier, un acte en musique ; on y chante et on y danse à la cantonade ; on s'y promène ; on y apporte des accessoires de cotillon : cela occupe. Pourtant, au milieu de ce papillotage et du babillage des invités, une scène significative. C'est le premier bal de Madeleine : Freydières reproche à la jeune fille son succès, sa gaîté, son décolletage. Il en est jaloux, donc il l'aime. Une autre minute nous donne encore à réfléchir : Madeleine sur-

prend un bout de dialogue chuchoté à mi-voix et qui désigne Freydières pour être l'amant de Mme Jadain : elle s'évanouit. Madeleine s'évanouit, donc elle aime Freydières. — A l'acte suivant, nous apprenons que Madeleine est malade depuis quinze jours, et que les médecins y perdent leur latin. Or sa mère feuillette le cahier d'impressions de la jeune fille. Elle y lit en toutes lettres que celle-ci aime Freydières. Enfin la situation est posée! Enfin la pièce commence!... Et nous sommes au milieu du dernier acte !

C'est assez dire que le drame est escamoté. Surprises, aveux, résolutions *in extremis*, tout cela va se succéder en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire. L'auteur a trop flâné en route pour ne pas être obligé maintenant de courir la poste. Il nous mène grand train ; et nous avons beau lui crier que son histoire est sur le point de nous intéresser — coûte que coûte, il faut brusquer les choses, brûler les étapes et couper au plus court.

Notez qu'au moment où nous sommes arrivés, nous sommes à peu près aussi mal renseignés qu'au début sur les trois personnages entre qui va se jouer cette partie rapide comme l'éclair. Freydières c'est Freydières tout bonnement, le « beau Freydières » si l'on veut, un monsieur au hasard. Madeleine est une jeune fille qui rêvasse dans sa chambre et se donne l'illusion d'avoir une vie sentimentale en griffonnant des choses sur un cahier fermant à clé ; elle éprouve auprès d'un bellâtre qui lui offre des bonbons un émoi qu'elle prend pour de l'amour ; cela n'a rien de bien particulier, ni qui la différencie de toutes les autres jeunes filles. Pour ce qui est de Claire, dont

l'auteur a fait le principal personnage, est-elle plutôt femme ou plutôt mère ? Nous n'en savons rien encore : l'un et l'autre est possible. Si elle est plutôt femme, et soucieuse avant tout de conserver son amant, elle va donc prendre sa fille en grippe, et, après qu'un petit séjour dans le Midi lui aura rendu des couleurs suffisantes, la marier à quelque polytechnicien. Si elle est plutôt mère, c'est Freydières qu'elle prendra en aversion, et pour Madeleine le petit voyage s'impose, pareillement, aussi bien que le mariage à bref délai. Mais qu'elle marie Madeleine à Freydières, c'est ce que rien ne faisait prévoir ; qu'elle consente à ce mariage odieux pour assurer le bonheur de son enfant, et aussi pour éviter le scandale, c'est ce à quoi nous nous attendions le moins. Une femme qui marie son amant à sa fille pour conserver à cette fille le respect de sa mère, cela du moins n'est pas banal.

Dans ce dernier acte l'auteur a réuni, entassé, accumulé, comme des matériaux mal dégrossis, tous les éléments de drame qu'il a négligé de mettre en œuvre. Commencée, continuée, prolongée en comédie mondaine, la pièce s'y termine sur une note de brutalité. L'impression qu'on emporte est pénible.

Dans *l'Autre danger*, comme dans *le Torrent*, M. Donnay a cru que, pour faire une comédie, il n'est que de coudre à trois actes de fantaisie une situation d'une audace devenue bien facile depuis que notre complaisance est sans limites. Le résultat lui donne tort. Non, et quoi qu'on en ait pu dire, il n'est pas vrai qu'un auteur ait le droit de disposer à son gré de l'attention que le public consent à lui prêter pendant quatre heures

d'horloge. En venant au théâtre, nous apportons des exigences qui sont légitimes puisqu'elles se bornent à demander que d'un sujet une fois choisi on tire un peu de ce qui y est contenu. La situation impose à la pièce son allure générale et ses développements essentiels. L'écrivain n'est pas libre de s'y dérober. S'il préfère s'échapper, tourner autour, s'amuser aux bagatelles, fioritures et gentillesses, nous ne prenons pas le change, et eût-il tout l'esprit de M. Donnay, nous sommes déçus.

15 janvier 1903.

PARAITRE.

Depuis qu'il y a une société et que la littérature, sous prétexte de la corriger, s'en amuse, aucun sujet plus que la manie de paraître n'a tenté satiristes, moralistes, romanciers et auteurs dramatiques. Sans remonter tout à fait jusqu'au déluge, on peut se souvenir que le vieux d'Aubigné, écrivant pour un siècle de pédants, donnait à son baron de Fœneste un nom qui signifie paraître — en grec! Et M. Jourdain était un bourgeois qui voulait paraître gentilhomme. Il eût été bien surprenant que le roman et le théâtre modernes n'eussent pas exploité un si admirable sujet. Balzac a fait de ce travers un des ressorts essentiels de *la Comédie humaine*. Celles qu'Emile Augier appelle les *Lionnes pauvres* sont tout uniment de pauvres petites bourgeoises, qui font solder par qui elles peuvent la note de leur couturière et de leur modiste. Dans *Maison Neuve* de Sardou, nous voyons le commerce à l'ancienne mode, solide et sans trompe-l'œil, se mettre à la mode nouvelle, celle du *bluff*, qu'on appelait en ce temps-là l'esbroufe. Labiche lui-même a fait une comédie de *la Poudre aux yeux*. Dans *Fromont jeune*, l'âme étroite de Sidonie est abondamment remplie par l'unique et féroce passion de la vanité. C'est donc

que la manie de paraître est de tous les temps ; et il y a des raisons pour qu'elle soit surtout de notre temps. La société où nous vivons a cessé d'être fortement encadrée. Non seulement les anciennes distinctions de classes et de rangs ne répondent plus à aucune réalité, et le prestige des biens de fortune s'est accru d'autant ; mais, par suite du va-et-vient des capitaux, de la rapidité avec laquelle les fortunes se font et se défont, nous assistons à une série ininterrompue de changements à vue, et nous ne songeons même plus à en concevoir de l'étonnement. Ce qu'on appelle aujourd'hui le monde nous donne bien en effet l'impression d'une mouvante et décevante fantasmagorie : c'est un concours de façades, c'est un jeu d'illusions et d'apparences. Nous nous en amusons, nous ne nous reconnaissons guère le droit d'être difficiles et de demander aux gens compte de ce qu'ils sont. Nous n'avons qu'une peur, celle d'être dupes : au besoin, nous choisirions d'être complices... Il est vrai encore que le goût de paraître est plus qu'un ridicule. Comme il repose sur le mensonge, il fausse toutes les conditions de la vie. Et comme il confine nécessairement aux questions d'argent, il ne peut manquer de nous acheminer vers le drame.

L'auteur de *Paraître !* a donc mis la main sur un très beau et très actuel sujet de comédie dramatique. Pour en tirer une pièce un peu forte, il n'aurait eu qu'à le vouloir. Mais il ne l'a pas voulu ; car c'est sans doute à une espèce de parti pris, à une sorte d'indifférence dédaigneuse qu'il faut attribuer les trop nombreuses défaillances de son art. Les éloges maladroits de la presse ont rendu à M. Donnay un service déplo-

rable. Comme il arrive presque toujours, c'est pour ses défauts qu'on l'a loué. On l'a célébré justement pour ce qu'il y a de superficiel dans sa manière et pour son excessive facilité. On l'a complimenté pour ses nonchalances, où l'on a fait semblant de voir les plus grands des artifices. Il a versé du côté où il penchait. Il n'a pas compris que, si l'on peut, avec un tour d'esprit agréablement parisien et un habile emploi de la note émue, gagner une partie, c'est une gageure à ne pas recommencer. Persuadé que sa grâce sera la plus forte, il croit qu'il n'a besoin ni de serrer les idées qu'il met en œuvre, ni de choisir avec quelque discernement les personnages qu'il met en scène, ni d'être lui-même un peu plus sévère pour la qualité de son pathétique ou pour celle de son esprit. L'à peu près est un système commode pour faire des mots, mais dangereux pour faire des pièces.

L'idée qu'évoque ce mot « paraître », n'a tout son sens et toute sa précision que s'il est question d'argent ou de relations. On veut paraître plus riche que l'on n'est ; on veut paraître fréquenter des personnes qui marquent bien. M. Donnay étend le sens du mot aussi loin qu'il plaît à sa fantaisie, en sorte qu'on ne sait plus au juste à qui il en a. Il serait à peine suffisant de dire qu'il a voulu réunir dans sa pièce tous les origi. naux d'une sorte de foire aux vanités. Et on ne sait par quel lien trop subtil se rattachent au dessein général plusieurs des personnages, et non des moins en relief.

Voici une Mme Hurtz qui se guinde en poétesse. Elle dit ses vers dans les salons : les femmes s'agenouillent autour d'elle et se pâment en cercle

Direz-vous que Mme Hurtz veut « paraître » avoir du talent ? Mais c'est le cas de tous les poètes, aussi bien que des poétesses, et des professionnels aussi bien que des amateurs. Quiconque tient une plume en est là. Le cas de cette dame est des plus caractérisés. Elle est atteinte de ce mal de la littérature, de cette « littératurite » aiguë, dont nos contemporains ne meurent pas tous, mais dont ils sont tous frappés. Les femmes passaient jadis pour aimer les littérateurs plus que la littérature ; elles en sont venues à aimer la littérature pour elle-même. Elles lui consacrent leurs loisirs : c'est le plus innocent des passe-temps, et, si on les en raille, il faut que ce soit avec indulgence.

Voici une petite Mme Lacouderie qui nous conte, le plus gentiment du monde, l'aventure tragi-comique dont elle est la déplorable héroïne. Elle se trouvait aux bains de mer, sur une plage à la mode, dans le monde où l'on flirte. Elle n'a pas voulu avoir l'air d'être plus bégueule qu'une autre, ni surtout plus délaissée. Elle a pris un amant ; seulement, comme elle manquait d'habitude, elle l'a mal pris. Le gentleman, auquel elle n'a pas su résister, est un affreux escroc qui exerce sur elle un chantage en règle. C'est ce qui s'appelle ne pas avoir de chance. Mais où voit-on dans tout cela que Mme Lacouderie cherche à « paraître » ? C'est plutôt le contraire qu'elle souhaite : elle se cache ! Ses rendez-vous furtifs dans de vagues hôtels tout à fait dépourvus d'apparence n'ont rien qui ressemble à de l'ostentation. C'est même cette crainte d'être découverte qui la met à la merci de son amant et fait d'elle la victime d'un maître chanteur. L'anecdote de Mme Lacouderie, qui est du reste l'épisode le mieux venu de toute

la pièce, servirait très bien, dans une « morale en action », à illustrer le chapitre du danger des mauvais exemples, ou celui des inconvénients qu'on éprouve à mal choisir ses relations.

Voici Paul Margès qui, comme avocat, plaide pour les patrons, et, comme député, se fait élire avec l'étiquette de socialiste. Il joue un double rôle ; c'est maître Jacques : est-ce à l'avocat, est-ce au député que vous voulez parler ? Au fond, il est moins socialiste que vous ou moi ; ses goûts de simplicité, autant que les goûts de luxe de son épouse, dénotent des âmes bourgeoises et conservatrices ; mais le socialisme est un moyen de parvenir. Paul Margès est donc un arriviste. C'est l'ambitieux sans scrupules, comme on eût dit jadis, et comme on n'ose plus dire maintenant, les calculs du politicien d'aujourd'hui étant devenus si mesquins que le terme d'ambition leur ferait trop d'honneur.

J'en passe ; mais ce qui est remarquable, c'est que le mobile auquel obéit le principal personnage de la pièce, Christiane, est très différent de la vulgaire « manie de paraître ». Pour contenter cette manie, il lui aurait suffi de se faire entretenir par son amant, et de mener un train de vie fort supérieur à la situation de son mari ; ce mari, Paul Margès, aurait fait comme tant d'autres qui n'y voient que du feu. Or Christiane a conçu le projet hardi de devenir la femme de son beau-frère, le richissime Jean Reitzell. Il y faudra un double divorce ; ce qui, au point de vue de l'effet à produire et des apparences, ne laissera pas d'être fâcheux. Le goût de paraître ne va pas sans un besoin de considération qui s'accorde mal avec le scandale de ce double divorce et de ce

remariage en famille. En fait, ce que Christiane poursuit, c'est bel et bien la réalité de cette grande fortune dont le mirage l'affole. Elle a tout uniment la passion de l'argent... Mais pourquoi demander à l'auteur une précision d'analyse dont il ne s'est pas soucié? Il a pris quelques originaux de son temps qu'il trouve divertissants ; il les a groupés sous une vague dénomination et il n'a pas attaché plus d'importance qu'il ne faut au titre d'une pièce.

Comprenant bien que ses personnages sont d'une psychologie un peu incertaine, M. Donnay a confié le soin de nous les présenter à un acteur spécialement chargé de cette fonction. Car il y a, dans *Paraître !* un raisonneur, et il ne risque pas d'y passer inaperçu, tant il y tient de place et s'étale avec complaisance et satisfaction ! Nous le croyions définitivement condamné, et mort sous les sarcasmes, ce personnage du raisonneur: les jeunes maîtres de notre théâtre ont pris à tâche de le ressusciter. Le raisonneur est ici un certain Bouy, qu'on appelle « le baron ». Il n'est ni journaliste comme Desgenais, ni gentilhomme comme Olivier de Jalin, ni docteur comme Rémonin; mais il est bien de la famille. Il présente ce premier trait auquel on reconnaît le raisonneur : il est insupportable. Il ignore ces vérités de simple bon sens : que le contentement de soi, trop affiché, exaspère, et que le bavardage continu ennuie. Ou l'auteur a su exprimer sa pensée, et je n'ai pas besoin de ce commentaire suivi et de ces notes au bas des pages ; ou, s'il craint de ne pas s'être fait bien comprendre, comment ne voit-il pas que ces dissertations, ces aphorismes, ces « mots » ont un autre inconvénient,

celui de ralentir le mouvement ? En second lieu, un raisonneur doit être de toute la pièce l'homme le moins qualifié pour se poser en moraliste, et de quelque morale que ce soit. Le baron ne manque pas à cette partie de la définition. C'est un type de vieux célibataire égoïste : il ne s'est pas marié, pour s'épargner l'embarras et les charges d'un ménage, d'une femme, d'une famille. Mais, pour être célibataire on n'en est pas moins homme ; il vit donc avec sa bonne : il y trouve autant de plaisir et plus d'économie. Voilà un gaillard qui est tout à fait en situation pour rappeler les autres à la pudeur ! Donc il les morigène d'importance et gourmande leur vanité — au nom de l'ignominie de sa propre existence. Ses aphorismes ont ce caractère particulier d'être tout à fait dénués de sens. « Je suis, déclare-t-il, un collectiviste isolé. » Comprenne qui pourra ! Dans la vie réelle, nous fuirions la présence importune et la niaiserie prétentieuse de cet individu. Au théâtre, nous sommes obligés de le subir. Nous en voulons à l'auteur de nous l'avoir imposé. Ou plutôt nous lui reprochons d'avoir accueilli ce type conventionnel, parce qu'il le trouvait tout fait et tout prêt, et d'avoir employé, parce qu'il l'estimait commode, un procédé suranné et qui donne à sa pièce on ne sait quel air vieillot.

Il ne faut pas davantage demander à M. Donnay de concentrer l'intérêt, sa manière étant bien plutôt de l'éparpiller. Il ne faut pas lui demander de nous représenter — ce qui est pourtant la loi du théâtre — un raccourci d'action : une forme ramassée est tout le contraire de sa forme qui est volontairement distendue, étirée. L'accessoire n'y laisse plus de place à l'essentiel.

On s'aperçoit qu'on a déjà rendu compte de tout ce qu'il y a de plus frappant, de plus curieux et de plus amusant dans une comédie de M. Donnay, sans avoir encore eu un mot à dire de la comédie elle-même. Ses pièces touchent déjà à leur fin qu'elles n'ont pas encore commencé. Au moins voilà un auteur auquel on ne reprochera pas d'être trop pressé d'arriver au but ! Dans *Paraître!* nous sommes déjà à la dernière scène du troisième acte, nous avons déjà vu défiler toute une série de personnages — dont la plupart ne serviront à rien et qu'on aurait pu supprimer, — nous avons entendu parler de tout et de quelques autres choses encore, nous avons salué au passage tout un bataillon de drôleries : nous ne savons pas encore comment le drame va se dessiner. Nous avons cependant appris, chemin faisant, que Juliette Margès est devenue la femme de Jean Reitzell. Ç'a été pour elle un mariage inespéré. Car les Margès sont de petits bourgeois sans fortune, tandis que Jean Reitzell, qui est le fils du champagne Reitzell, est immensément riche et peut, grâce aux millions que lui a gagnés son père, vivre en oisif et en dilettante. Mais il y a un moyen si simple pour arranger ces mariages-là, et qui a déjà réussi dans tant de romans et dans tant de vaudevilles ! La voiture versée de l'ancien opéra-comique est devenue un automobile : c'est tout le progrès. Les Margès ont recueilli l'automobiliste blessé, que M. Donnay a fait verser justement devant leur maison de campagne ; ils ont eu soin de lui donner pour garde-malade Juliette, qui est charmante. C'est encore là une de ces classiques roueries qui réussissent toujours, et il est donc inutile de se mettre en frais d'imaginations nouvelles. Jean

Reitzell est très impressionnable; c'est un mou, un faible: il est neurasthénique, comme beaucoup de fils dont les pères ont trop travaillé, ou tout simplement comme beaucoup de jeunes gens qui n'ont eux-mêmes aucune envie de rien faire. Il ne sait pas se défendre du piège que lui ont tendu les Margès ; il se prend à la ruse dont Juliette a été l'instrument inconscient : il épouse.

Ce mariage ne rend heureux, d'ailleurs, ni l'un ni l'autre des deux conjoints : il n'est pas dans la définition de Jean d'être heureux, car le bonheur est affaire de volonté, et Juliette, la seule dans tout ce monde qui n'ait pas le goût de paraître, était faite pour la médiocrité. Entre temps la belle-sœur de Juliette, Christiane, est devenue la maîtresse de Jean : ce n'est pas très joli, et nous le déplorons, mais comme ni le mari de Christiane, ni Juliette même ne semblent soupçonner la vérité, cette situation pourrait très bien se prolonger sans accident. Tout à coup Jean apprend, et nous apprenons avec lui, quelles sont les vues de Christiane, et qu'elles tendent au mariage avec le jeune millionnaire. Désormais le drame est lancé à toute vapeur, et, suivant la formule, les événements se précipitent. C'est à Cannes, dans une villa où toute la famille va se trouver réunie. Jean Reitzell qui avait commencé par trouver un peu hardie l'entreprise faite par Christiane, non sur sa vertu, mais sur ses millions, est complètement converti au projet de son audacieuse belle-sœur, et décidé à ne pas laisser traîner les choses : il veut que dans un an Christiane Margès s'appelle Christiane Reitzell. Ce seront tout juste les délais légaux, sans rien autour. Paul Margès, le député socialiste, vient d'apprendre brusquement — et

de la bouche de ses électeurs ! — sa mésaventure: il arrive furieux d'une colère où le dépit électoral semble l'emporter encore sur le courroux conjugal. Juliette, qui jusqu'ici avait ignoré, ou feint d'ignorer, et qui s'était contenue, éclate en tempête et bouscule sa coupable belle-sœur. Aussitôt Paul Margès tire trois coups de revolver sur Jean Reitzell qui s'affaisse, blessé à mort. C'est le grand jeu et le dénouement avec effusion de sang. Mais nous étions si peu préparés à cette explosion de violence qu'elle nous étonne sans nous émouvoir. Cette tuerie nous déconcerte. Nous nous étions peu à peu accoutumés à cette atmosphère de comédie lente et ironique. Nous avons peine à admettre qu'on nous jette si soudainement en pleine horreur. Nous aurions souhaité qu'on ménageât davantage les transitions; enfin, nous sommes légèrement ahuris.

Chose bizarre! Cette pièce, qui avait eu tant de peine à se mettre en route, maintenant qu'elle est terminée, recommence. Jean Reitzell une fois massacré, tout semble bien fini. Aussi n'est-ce pas sans quelque stupeur que nous avons vu la toile se relever. Le frère de Jean Reitzell est venu larmoyer. Le baron, dont ces événements ont creusé l'appétit, est venu manger un morceau. Un photographe, qui avait pris des vues de la villa, est venu remercier. Mais personne n'est venu nous expliquer pourquoi l'auteur a jugé bon d'ajouter à sa pièce ces bouts de scène. Ç'aurait été pour le raisonneur une belle occasion de se rendre utile. Mais un raisonneur qui serait utile à quelque chose, ne serait plus « le raisonneur ».

Ce que j'ai le plus de peine à accepter dans les pièces de M. Donnay, c'est ce continuel jaillis-

sement de plaisanteries d'un goût déplorable. « J'ai une mémoire... de plombier! » « Ce sont des transports... payés. » « Il n'a pas le sentiment de sa fortune, mais il en a les sentiments... » etc., etc. Des développements entiers n'ont été introduits que pour amener, du plus loin qu'il se puisse, tel de ces jeux de mots. Ce qui amuse dans une nouvelle à la main, dans une fable-express, ou dans une farce chat-noiresque, détonne dans une comédie. C'est ici surtout qu'on ne saurait trop regretter l'excessive facilité de M. Donnay. Il a une réputation d'homme d'esprit : il devrait faire plus d'efforts pour la remplir.

15 avril 1906.

MM. MAURICE DONNAY ET LUCIEN DESCAVES

OISEAUX DE PASSAGE.

Nous aimons les histoires de brigands. Il en est pour tous les âges. Dans celles qui s'adressent aux enfants, le brigand est représenté comme un être très méchant, affublé d'un grand manteau, armé jusqu'aux dents et qui arrête les diligences. En prenant des années et gagnant de l'expérience, nous nous formons du brigand une conception différente. Nous voyons en lui le révolté, le réfractaire, l'irréconciliable ennemi d'une société pharisienne, et nous lui savons gré d'avoir si résolument déclaré la guerre à la morale conventionnelle et à l'hypocrisie sociale. Tel était, par exemple, le brigand byronien et romantique, hôte de la mon-

tagne, et qui avait pour complices la foudre et le torrent. Le type ayant un peu vieilli, nous lui en avons substitué un autre, mieux en accord avec la marche du progrès et capable d'intéresser des esprits munis de culture philosophique : c'est le nihiliste. Nous vivons dans un temps où, comme chacun sait, les âmes sont passionnées de justice et éperdues de bonté. Or les nihilistes n'ont embrassé la carrière, toute de dévouement, du meurtre et de l'incendie, que pour remplir un devoir supérieur. Ils assassinent par humanité, travaillent par le crime à la réconciliation des peuples, et aident par la terreur à l'avènement du bonheur universel. Ils nous viennent du pays des romans russes ; leur propagande est humanitaire, internationaliste et scientifique : que leur manque-t-il pour nous plaire ? En mettant à la scène une étude de leurs mœurs et de leurs théories, on est assuré de nous procurer à la fois l'agréable frisson de la peur et l'illusion flatteuse d'une discussion d'idées.

C'est ce qu'ont bien compris les auteurs d'*Oiseaux de passage*. MM. Maurice Donnay et Lucien Descaves avaient déjà donné dans *la Clairière* l'ingénieux spécimen d'un genre de théâtre empruntant ses sujets et ses personnages à la peinture du monde révolutionnaire. Leur nouvelle œuvre appartient à la même catégorie. Au premier abord, la collaboration de deux écrivains si différents semble paradoxale. M. Descaves est un polémiste violent, implacable censeur de l'égoïsme de notre société bourgeoise. M. Donnay est un moraliste nonchalant, observateur amusé et indulgent de notre moderne déliquescence. Mais, la première surprise passée, on se rend compte de tout ce

qu'a d'heureux le concours de deux talents qui, en s'opposant, s'équilibrent. Nous ne sommes pas encore tout à fait mûrs pour l'avènement d'un théâtre franchement révolutionnaire : le sourire de l'ironie sauve tout. Qu'on idéalise les nihilistes, cela cesse de nous choquer, si, au même moment, on les raille. Il n'est que de doser dans de justes proportions l'idylle, l'anarchie et la blague.

Dans le cycle des pièces qui vont de *Mlle de la Seiglière* au *Maître de Forges*, il s'agissait uniformément du mariage d'un roturier avec une patricienne. Cette intrigue plaisait ; on la tenait pour symbolique de la fusion des classes. Ici, de même, il s'agira du mariage d'un jeune bourgeois avec une jeune nihiliste. On s'est rencontré, en Suisse, dans une pension de famille, et Julien Lafarge s'est épris de Vera Levanoff qui est d'une beauté remarquable. On se retrouve à Paris. Julien et Vera fréquentent pareillement les cours de l'Ecole de médecine. Accueillie dans la famille Lafarge, Vera y conquiert tous les cœurs. Elle entoure de soins délicats Mme Lafarge qui est aveugle ; elle allège son incurable ennui et fait rentrer la gaîté dans la maison. Les Lafarge en sont à ne plus comprendre comment on peut vivre sans avoir sa nihiliste chez soi. C'est pourquoi chacun encourage l'amour de Julien pour Vera et se réjouit des fiançailles des deux jeunes gens. Certes, il y a encore dans les allures de Vera quelques étrangetés, mais qui ne peuvent manquer de s'atténuer avec le temps. Cela passera après le mariage : la vie en commun arrange bien des choses. Le fait est que Vera est plus touchée qu'elle ne veut le laisser paraître par la douceur d'être aimée. Le

cœur de cette farouche cérébrale s'émeut. Elle faiblit, elle s'amollit dans la tiédeur d'un intérieur bourgeois ; et il y a tout lieu de croire qu'un jour viendra où elle sera définitivement conquise par son nouveau milieu. Seulement Tatiana veille. Tatiana est l'amie de Vera, et elle est sa conscience. Ce n'est pas elle qui court le risque de se prendre au piège de l'amour qu'elle inspire : elle est affreusement laide, et la laideur est, pour la vertu nihiliste comme pour l'autre, une gardienne incomparable. Au moment précis où tout va finir par un mariage, cette charmante personne nous montrera ce qu'elle sait faire. Car Vera se croit libre : elle ne l'est pas. Elle a naguère contracté avec un camarade de propagande, le prince Boglowsky, un mariage purement fictif, et qui n'avait pour objet que d'assurer à Vera son indépendance et au prince l'argent de Vera : depuis lors, le bruit s'est répandu que Boglowsky est mort en prison. Tatiana le ressuscite à l'instant opportun. La nihiliste retournera auprès de son époux et compère. Le jeune bourgeois épousera une petite cousine, bourgeoise comme lui. Ainsi chacun restera dans sa sphère, fera ménage dans son monde et remplira sa destinée.

Les auteurs ont-ils voulu montrer qu'entre la société bourgeoise et les groupes anarchistes il y a incompatibilité ? La démonstration ne serait certes pas inutile ; mais elle était tout de même assez facile à faire. Apparemment MM. Donnay et Descaves ont eu un dessein plus subtil et de plus de portée. Peintres de mœurs, ils se sont proposé de peindre un des travers les plus agaçants de certains bourgeois d'aujourd'hui. Nous avons nos anarchistes de salon, aussi ardents à récla-

mer le bouleversement de notre organisation sociale que jaloux de conserver les privilèges qu'elle leur assure. C'est une des plus récentes formes du snobisme. Orgon, depuis qu'il s'était coiffé de son Tartufe, était devenu parfaitement idiot. De même la famille Lafarge, depuis qu'elle s'est engouée de nihilisme. Julien proteste que si Vera devient sa femme, il entend qu'elle reste en rapports suivis et confidentiels avec ses amis. Et ils sont jolis, les amis de Vera ! C'est un régal pour un mari de savoir que sa femme passe une partie de son temps dans le bouge où nous trouvons Vera, au troisième acte, entre une toquée, un vagabond et un mouchard. Encore, chez Julien, l'amour explique-t-il tous les aveuglements. Mais chez les parents Lafarge ! Cette Vera reniée par son père, adoptée par un commis voyageur en révolution, mariée une première fois à un gentilhomme déclassé, flanquée de cette furie de Tatiana et poussée d'aventure en aventure sur les routes du vaste monde, quelle belle-fille ! Et que voilà bien l'épouse de tout repos qu'une mère prudente rêve de consacrer au bonheur de son fils ! Mme Lafarge n'a garde de considérer le projet de cette union monstrueuse comme une de ces calamités qui parfois bouleversent et renversent les familles. C'est elle qui se fait auprès de Vera l'avocate de son fils. Quant à Lafarge père, en apprenant le consentement de sa future bru, il en pleure d'attendrissement. Ces gens sont stupides. Ils se mettent soudain en contradiction violente avec toutes leurs habitudes, toutes leurs idées, tous leurs préjugés. Ils étaient jusqu'alors de ceux qui ne plaisantent pas avec la respectabilité ; c'est maintenant leur marotte de braver

l'opinion. Ils étaient scrupuleux sur le choix de leurs hôtes : ils admettent à leur table une espèce de vagabond, dont les propos sont cyniques et le linge assorti. Ils sont bons chrétiens : ils se préparent à avaler la pilule du mariage uniquement civil. C'est une possession. C'est un cas de folie. *Quos vult perdere Jupiter dementat.*

Du côté des nihilistes, deux types sont particulièrement bien venus. D'abord Gregoriew. Il est vrai que son rôle est parfaitement inutile : il est toujours en scène et il ne sert à rien. Mais les auteurs ont pensé qu'il plairait assez par lui-même et qu'on ne se lasserait ni de voir sa face épanouie, ni d'entendre les éclats de sa voix joyeuse. Gregoriew est le nihiliste errant. Dès qu'il apparaît dans un pays, il est sûr de ce qui va se passer : un bon arrêté d'expulsion le force à déguerpir. Cela ne le trouble guère : l'habitude est prise. D'ailleurs, comme le sage antique, il porte sur lui son vestiaire : il en est quitte pour reprendre son bâton de voyageur et sa besace de philosophe, et il sait qu'on dort très confortablement sur les bancs des promenades. Rien ne prévaut contre sa belle santé et sa belle humeur. Jovial et familier, il vous tutoie au bout de cinq minutes, et vous emprunte votre bourse au bout d'un quart d'heure. Le charmant homme ! Aussi est il, pour la « Cause », le plus précieux des auxiliaires. C'est lui qui établit la communication entre les frères dispersés, ranime le zèle défaillant des uns, prévient la défection des autres, recueille les fonds nécessaires à l'évasion d'un camarade, à l'impression des brochures, à la confection des bombes. Il est d'ailleurs, à l'occasion, solennel et bénisseur, et il a des homélies toutes

prêtes pour les mariages où l'on se passe du curé. On devine qu'il y a dans la trouble biographie de ce vieux drôle plus d'un passage ignoble ou odieux. C'est justement ce qui donne du prix à sa bonhomie et à sa cordialité toute ronde. Il nous fait songer à un autre gredin pareillement sympathique et engageant. Gregoriew est assez bien : une nouvelle incarnation de Vautrin.

En regard de cette gaîté copieuse, la maigreur triste de Tatiana fait contraste. Autant le personnage de Gregoriew est tracé à larges traits et d'un crayon gras, autant on s'est efforcé de dessiner avec sécheresse et raideur la figure de cette vierge noire du nihilisme. Etre sans sexe, presque sans forme, jeté en dehors des conditions de l'humanité par son exaltation maladive et ce dévouement à la Cause qui remplace chez elle tout autre sentiment, elle est sur la route de la folie : elle y a déjà rencontré le crime.

Ces deux types fixeront sans doute pour quelque temps le poncif du nihiliste au théâtre, comme nous avons déjà le poncif de l'Anglais, de l'Américain, du Brésilien, etc. Les autres rôles sont assez insignifiants. Ceux de Julien et de Vera ne sont que des variantes du jeune premier et de l'ingénue. Les divers Lafarge sont des imbéciles. Vous n'avez d'ailleurs pu manquer de noter que la bonne Mme Lafarge est aveugle, et que, grâce à Vera Levanoff, elle commence à voir clair ; et il ne vous a pas échappé que ces choses doivent être entendues dans un sens mystique. Dans le théâtre moderne, dès que nous voyons un infirme, nous nous méfions : nous flairons un symbole.

Le public ne s'est pas trompé sur la signification de l'œuvre de MM. Donnay et Descaves. Il

s'est amusé à y voir défiler des originaux assez différents du personnel ordinaire de gens de cercle et de demi-mondaines qui emplit et encombre notre théâtre. Il n'a pas pris plus au sérieux qu'il ne fallait les boniments de Gregoriew et de ses coreligionnaires. Il a négligé de donner des marques de son approbation, lorsque celui-ci a déclaré que « la propriété, il n'en faut plus. » En revanche, il applaudit avec conviction à l'apologie que fait Gregoriew du mariage sans maire et sans curé.

15 avril 1904.

M. ALFRED CAPUS

LA VEINE.

La dernière quinzaine a été marquée par un événement qui ne pouvait passer inaperçu. De l'aveu de la presse tout entière, la comédie moderne vient de nous donner enfin le chef-d'œuvre que nous en attendions. Au moins n'accusera-t-on pas la critique d'avoir fait grise mine à la bonne fortune qui nous échoit. Nous ne sommes occupés, depuis cette soirée triomphale, qu'à rédiger des bulletins de victoire, enchérir sur l'enthousiasme du voisin, et détailler les beautés de l'œuvre. Les uns en goûtent davantage l'art délicat, d'autres en vantent surtout la philosophie. Mais tous s'accordent pour y voir une œuvre à la fois légère et forte, désormais classique et destinée à enrichir

le répertoire de notre littérature dramatique. Cette unanimité est bien faite pour impressionner. Aussi, nous n'aurons garde de laisser passer cette occasion de nous instruire en apprenant des juges compétents en quoi consiste la perfection dans la comédie moderne.

Au premier acte de *la Veine*, nous sommes dans une boutique de fleuriste. L'une des ouvrières, Joséphine, vraie gamine de Paris, a été suivie par un monsieur très chic. Le monsieur très chic, Edmond Tourneur, lui offre hôtel, chevaux, bijoux. C'est une affaire bâclée. D'autre part, la patronne, Charlotte Lanier, est follement amoureuse d'un monsieur pas riche qui habite la maison : c'est un avocat sans causes, du nom de Julien Bréard. Jadis séduite par un employé de la *Place-Clichy* qui l'a promptement lâchée, Charlotte depuis ce temps est restée sage. Julien Bréard lui offre d'aller faire dans sa compagnie une partie fine au Havre. En route pour le Havre !... Tel est donc le personnel qu'il appartient à la comédie moderne de nous présenter. Elle doit mettre en scène les trottins, les dames de comptoir enamourées, les fêtards millionnaires et les noceurs sans le sou, cette portion de l'humanité étant de beaucoup la plus intéressante. Quelles mœurs, quelles idées ont cours dans ce monde spécial et quel langage y parle-t-on ? Ce sont les questions auxquelles l'art du théâtre a pour objet de répondre. Un pays aura d'autant plus le droit d'être fier de sa littérature dramatique qu'elle remplira davantage cet objet. Et au moins voilà un programme !

Le second acte sert à nous faire lier connaissance avec Julien Bréard. Ne dites pas que vous

ne vous en souciez guère ; au théâtre, on ne choisit pas ses relations, et nous sommes forcés de subir celles qu'il plaît à l'auteur de nous imposer. Julien est cousu de dettes ; mais puisqu'il ne les paye pas, c'est donc comme s'il n'en avait pas. Au surplus, il n'est pas de ceux qui se mettent martel en tête ; il a une philosophie de l'existence : il est convaincu que tout homme a son heure de chance et que la « veine » vient à lui sans qu'il ait besoin de se déranger pour aller au-devant d'elle. On sonne à la porte. C'est la chance ! Elle se présente en la personne somptueusement nippée de Joséphine. Le richissime Edmond Tourneur a des affaires assez embrouillées où il y a gros à gagner pour un avocat ; Joséphine, qui n'est pas une ingrate, a décidé que l'amant de son ancienne patronne serait cet avocat. Elle amène avec elle Edmond Tourneur : au bout de cinq minutes, les deux hommes se tutoient... Cela n'est guère vraisemblable ; mais c'est ici la part de la fantaisie. Cela n'est guère propre, mais n'en est, paraît-il, que plus parisien. Il faut dans toute comédie un personnage vers qui volent tous les cœurs. Dans le drame romantique, c'était le jeune premier byronien ; dans les comédies de Scribe, c'était l'artiste à qui l'auteur réservait un mariage riche; dans celles de M. Georges Ohnet, c'était le jeune ingénieur. Julien Bréard n'est plus jeune ; mais il porte beau, et les femmes s'emploient pour sa fortune. Ce type du bel homme enrichi par les femmes passait jadis pour assez répugnant. Mais le temps a marché. Il sera le « personnage sympathique » de la comédie moderne.

Jusqu'ici la pièce est restée dans la note de la drôlerie; il faut maintenant qu'elle tourne au sen-

timent. Le rire parisien est essentiellement un rire qui se mouille de larmes. Attendez-vous à voir éclater entre les personnages que vous savez une crise d'âme. Je vous préviens que ce troisième acte est l'acte des connaisseurs.

Les affaires de Julien prospèrent. Cet avocat est en passe de devenir député. Mais, à mesure que sa fortune grandit, son amour pour sa maîtresse diminue. Il a maintenant un fort béguin pour une certaine Simone, très belle, très riche, très coquette. Charlotte Lanier s'en aperçoit : elle est jalouse, elle souffre. Or, pour consentir à devenir la maîtresse de Julien, Simone met une condition, c'est que celui-ci aura quitté Charlotte. Que Julien fasse l'amour avec Simone ou avec Charlotte, avec Charlotte ou avec Simone, vous avouerai-je à quel point cela m'est indifférent? Julien essaie de faire comprendre à Charlotte qu'il faut, non pas se quitter, mais se voir moins souvent. Charlotte va-t-elle récriminer, faire valoir ses droits, poursuivre de ses reproches son infidèle amant? D'autres, qui auraient l'âme moins haut placée, feraient ainsi. Mais Charlotte a l'âme haut placée. Ce qui caractérise l'ancienne victime de l'employé de la *Place-Clichy*, c'est le sentiment qu'elle a de sa dignité. Elle a déclaré à Julien, quand ils se sont « mis » ensemble, qu'elle ne serait jamais un embarras dans sa vie et que, le jour venu de l'inévitable rupture, elle saurait s'éloigner décemment, stoïquement et sans phrases, comme doit faire une noble femme, une maîtresse respectable. Julien a pris fantaisie d'aller s'amuser ailleurs ; Charlotte doit s'effacer : c'est le devoir. Elle le sait, et elle expose ses idées sur le sujet avec un sérieux impayable, avec une gra-

vité émue... L'idée du devoir, éclatant tout à coup parmi ces cocasseries, le souffle de la grande tristesse humaine passant sur ces fantoches, c'est la trouvaille!... Elle a été très appréciée. On a dit : « Que cela est vrai! et touchant! Quelle délicatesse! C'est *Bérénice*. » Je vous avertis que la Bérénice dont il s'agit est celle de Racine. L'héroïne de la comédie moderne est une Bérénice un peu encanaillée.

Charlotte a mérité d'être récompensée : elle le sera au dernier acte. Julien poursuivant sa veine, a été élu député. Mais dans son appartement solitaire que Charlotte a quitté, où cette coquette de Simone n'est pas encore venue, il se sent troublé, mal à l'aise. Que lui manque-t-il? Comment faire rentrer la sécurité dans son âme et le bonheur à son foyer? Il n'y a qu'un moyen, et la bonté clairvoyante de Joséphine s'en avise aussitôt. Tous ces gens-là sont pleins de bon sens et de fine sensibilité. La bonne Joséphine et l'excellent Edmond comprennent, avec la divination du cœur, que Julien ne peut vivre sans Charlotte. C'est pourquoi Joséphine ramène Charlotte. Le malentendu est vite dissipé : Julien n'a jamais aimé que Charlotte, Charlotte n'a jamais aimé que Julien. Ils s'épouseront et ils auront la bénédiction du couple Joséphine-Edmond Tourneur. Des esprits chagrins ont voulu trouver dans ce dénouement idyllique matière à chicane. Il est excellent : sans lui, l'œuvre ne serait pas complète.

Après avoir analysé par le menu les quatre actes de *la Veine*, quelques-uns ont eu vaguement conscience que ce qu'ils venaient de conter à leurs lecteurs risquait de sembler assez pauvre. Mais leur foi n'a pas été entamée par ce soupçon.

« Car, ont-ils dit, c'est la pièce elle-même qu'il faut entendre. Tout le mérite est dans l'exécution, toute la valeur est dans l'agrément du dialogue. Il y a de l'esprit et encore de l'esprit! » Il est hors de doute que M. Capus a beaucoup d'esprit; et cela ne fait pas question. Mais pourquoi M. Capus — comme M. Donnay et comme presque tous les spécialistes de l'esprit parisien — se soucie-t-il si peu d'avoir un esprit bien à lui? Il y a pour chaque époque et pour chaque année un moule commun où la plaisanterie va d'elle-même prendre forme, des procédés ou des tics que se repassent indifféremment tous les auteurs gais, un tour de blague que prend insensiblement la conversation entre gens qui aiment à rire. Je regrette qu'un homme d'autant d'esprit que M. Capus ne se soit pas, dans le dialogue de *la Veine*, élevé au-dessus du niveau de cette sorte de drôlerie.

La Veine est en soi un ouvrage qu'il serait tout à fait injuste de juger avec sévérité. C'est une pièce agréable et qu'il convenait d'applaudir gentiment. Si vous me demandez comment s'expliquent l'enthousiasme des journalistes et l'engouement du public, ce sont là des mystères que je laisse à de plus ingénieux que moi le soin d'éclaircir. Mais cette disproportion entre le mérite réel d'une œuvre et son succès valait la peine d'être notée. Il n'y a rien là de fort encourageant pour les écrivains qui seraient tentés de porter au théâtre un peu de vérité.

15 avril 1901.

LA CHÂTELAINE.

Tout doucement le théâtre est en train de revenir aux formes contre lesquelles on était, il y a vingt ans, parti en guerre avec un si bel entrain. En écoutant quelques-unes des comédies les plus récentes, on pourrait croire qu'elles ont été écrites vers le milieu du siècle qui vient de s'achever. Le répertoire de Scribe, naguère si décrié, a recommencé d'être l'école du parfait auteur dramatique. La pièce à thèse, hier encore si démodée, fait fureur. Le vaudeville triomphe. C'est même le trait le plus saillant du mouvement dramatique actuel que la renaissance, la recrudescence et l'épanouissement du théâtre de farce. Enfin nos grands-parents, gens de mœurs familiales et qui aimaient à se divertir honnêtement, goûtaient fort une catégorie de pièces aimables et sans conséquence où la gaieté facile et l'émotion superficielle habilement dosées formaient un mélange un peu fade, mais assez agréable. L'ancien Gymnase s'en était fait une gracieuse spécialité. On les écoutait d'une oreille distraite et sans ennui, et la mère y pouvait mener sa fille. C'était, par excellence, le genre innocent.

C'est celui auquel appartient la pièce nouvelle de M. Capus, *la Châtelaine*.

Ce genre de comédie à l'aquarelle n'est en soi ni plus ni moins conventionnel que ne l'étaient les prétendus drames réalistes du Théâtre-Libre; et, pour notre part, nous avions souvent regretté qu'il fût tombé en désuétude. M. Capus vient à propos nous en rappeler les recettes. La première consiste à nous entraîner à cent mille lieues du monde réel pour nous lancer en plein romanesque. Cela plaît au grand nombre des spectateurs qui ne va certes pas au théâtre pour y retrouver les images de la vie de chaque jour. Quelques-uns seulement ont l'incurable souci du vrai : *La Châtelaine*, n'a pas été écrite à leur intention. Une femme encore jeune, Thérèse, a été, pour son malheur, mariée à un certain Gaston de Rives qui est un pauvre homme et un coureur. Celui-ci l'a trompée bêtement et ruinée complètement. Thérèse a demandé le divorce et l'obtiendra haut la main. Après quoi, pour vivre et élever son fils, il ne lui restera plus qu'une ressource : la vente d'un château délabré, qui vaut à peine quelques billets de mille francs. Nous savons assez bien ce qui arrive dans ces cas de vente forcée. Thérèse donnera sa masure historique pour un morceau de pain et ce sera la misère. A moins, toutefois, qu'un sauveur, tombé du ciel et s'introduisant par la toiture en déroute, ne surgisse à l'improviste et juste à point pour payer au poids de l'or ces vieilles pierres. Mais ces choses-là ne se voient que dans les romans... Elles se voient dans *la Châtelaine* : André Jossan, venu on ne sait d'où, arrivé on ne sait comment, se rencontre avec Thérèse, en devient dans les cinq minutes éperdument

amoureux, et, en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire, offre en sa personne à la jeune femme un mari digne d'elle, à son enfant un papa très riche.

André Jossan est le personnage sympathique. Il l'est outrageusement et sans vergogne. C'est celui dont le rôle consiste à promener d'un bout à l'autre des pièces son perpétuel sourire et sa fatuité imperturbable. Il est généreux, il est spirituel, il est séduisant, il est irrésistible. Il évolue à travers les obstacles avec l'assurance souriante de l'homme habitué à vaincre. Pas une difficulté qui le prenne au dépourvu, et pas une occasion pour laquelle il n'ait une plaisanterie toute prête. Sa fonction est d'avoir toujours raison, et raison avec grâce : il s'en acquitte sans défaillance. Il est l'ironique redresseur des torts. Mis aux prises avec lui, les méchants n'en mènent pas large. Il leur dit leur fait pour la plus grande joie des bonnes âmes et les persifle avec une désinvolture supérieure. C'est ce personnage sympathique dont, il y a quelques années, tout le monde s'accordait à reconnaître qu'à force d'être sympathique il en devient insupportable.

Dans le genre de comédie que nous essayons de définir, ce rôle n'est pas seulement indispensable : il est toute la pièce. Aussi peut-il être curieux de constater sous quels traits apparaît à nos contemporains l'homme à qui va l'universelle sympathie. André Jossan n'est pas tout jeune ; car nous ne sommes plus guère sensibles au charme de la jeunesse : c'est peut-être que dans notre société vieillie, agitée, inquiète du lendemain, il n'y a plus de place pour elle. Nous ne savons plus nous prêter, quand il faudrait, à

la joie d'être jeunes : il est vrai que nous nous rattrapons plus tard et hors de saison. L'amoureux romantique avait vingt ans ; nous lui avons substitué le quadragénaire encore très présentable. André Jossan a commencé par être un viveur. Le moyen sans cela de connaître la vie ? D'ailleurs une règle constante de la psychologie théâtrale veut que l'oisiveté, le jeu et les liaisons faciles soient les meilleurs préservatifs pour les beaux sentiments. La fête est l'incomparable école des grands cœurs. Un matin André Jossan s'est trouvé, en face du tapis vert, parfaitement décavé et subitement converti. Il a compris la nécessité de se faire une situation honorable dans le monde. Jadis il est très probable qu'il se fût découvert une vocation pour le métier militaire ; le régiment était un asile tout prêt pour ceux qui avaient un peu abusé de la vie : on allait guerroyer en Afrique. Mais les temps sont bien changés : la carrière d'officier n'est plus ce qu'elle était autrefois. La poussée moderne se fait du côté de l'industrie. André Jossan sera un grand industriel. A ce propos, nous apprenons avec un réel plaisir qu'il est bien plus facile qu'on ne croit de devenir un grand industriel : il suffit de le vouloir. Et Jossan est un homme de volonté. Il n'y pouvait manquer. La volonté est à la mode. Elle l'est tout au moins dans les livres, dans les harangues des pédagogues et des conférenciers. Jamais on n'avait tant parlé de cette vertu que depuis qu'elle s'est faite si rare. Plus nous constatons autour de nous de mollesse, d'effacement dans les caractères, d'inertie et d'inaptitude à vouloir, plus nous entonnons avec verve et conviction l'hymne obligatoire à l'énergie. André

Jossan a une volonté de fer. Il l'affirme, il le répète : c'est son refrain. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il le prouve, car, d'un bout à l'autre de la pièce, s'il parle beaucoup, il agit peu. Mais pourquoi refuserions-nous de l'en croire ? Il est volontaire par définition et c'est ce qui le distingue de ceux qui ne sont pas volontaires. Viveur que l'âge a calmé, industriel qui a fait fortune, lutteur que son énergie plonge dans l'admiration de lui-même, comment ne pas aimer un pareil homme? C'est, à la date d'aujourd'hui, l'idéal de toutes les femmes.

Dans une bergerie suivant la formule il faut un loup, et dans une pièce convenablement aménagée il faut un traître : sans quoi, la satisfaction nous serait refusée de voir au dénouement le traître confondu. Dans *la Châtelaine*, il y a deux traîtres. C'est d'abord Mme La Baudière. Cette méchante femme ne s'est-elle pas mis en tête de marier sa fille à André Jossan ? Pour nuire à Thérèse, il n'est pas de vilaines intrigues qu'elle ne mette en œuvre. Insinuations perfides, calomnies, comédie hypocrite, c'est un jeu où elle excelle, étant le type de la bourgeoise égoïste, vaniteuse, autoritaire et tracassière. Elle a, comme on le devine, un brave homme de mari que d'un regard elle fait rentrer sous terre. C'est l'épouse acariâtre d'un conjoint débonnaire. Ce couple nous a été bien des fois présenté au théâtre : il amuse toujours. L'autre traître est le mari de Thérèse, Gaston de Rives ; celui-là se conforme avec docilité aux principes qui règlent la conduite des traîtres depuis qu'il y a des mélodrames et qu'on y ourdit d'astucieuses intrigues. A vrai dire, nous ne songions pas du tout à une

intervention possible de ce mari, et quand nous avions vu André Jossan et Thérèse se promettre l'un à l'autre, nous avions tout à fait oublié qu'il y eût de par le monde un autre homme à qui Thérèse appartient légalement, tant que le divorce n'a pas encore été prononcé. Aussi éprouvons-nous la plus désagréable surprise lorsque surgit cet affreux trouble-fête. Depuis qu'il sait que sa femme divorce pour se remarier, la situation lui apparaît toute différente et il ne se soucie pas de faire les affaires de son successeur. Usant d'un grand moyen qui lui a été soufflé par l'odieuse Mme La Baudière, il enlève son fils. Thérèse n'est plus que la mère désolée à qui on a volé son enfant. C'est l'instant des sanglots et des larmes. Le pathétique est déchaîné.

Nous savons d'ailleurs que tout s'arrangera. Pour amener un heureux dénouement, l'auteur n'aura même pas besoin de s'ingénier et de recourir à quelque habile péripétie : il sait qu'il peut compter sur la complicité du spectateur dans un genre dont c'est la loi que la pièce finisse bien. Un revirement va se produire : il arrivera, comme tout arrive dans cette comédie, sans cause, sans rien qui l'explique, et seulement parce qu'il plaît ainsi à l'auteur. Gaston de Rives ne s'obstinera pas dans ses mauvais desseins ; le mari récalcitrant devient le divorcé par persuasion ; il suffit, pour amener cette facile conversion, d'un entretien où André Jossan réveille les bons sentiments que ce coquin gardait malgré tout au fond de lui. Car les méchants eux-mêmes, dans une berquinade, ne sont pas très méchants. Leur dureté s'amollit dans l'atmosphère d'universelle sensiblerie. Il n'est pas jusqu'à Mme La Baudière qui

finalement ne conspire pour le bonheur de Thérèse. Comment se défendre de la plus douce des émotions, au spectacle de tant de gens heureux?

La Châtelaine fait un juste pendant à *la Veine* et aux *Deux Écoles*, et elle les complète, puisque c'est la définition du parisianisme, qu'il oscille entre deux pôles dont l'un est l'ironie et l'autre la sentimentalité. M. Capus est un des écrivains qui aujourd'hui passent de l'une à l'autre avec le plus d'aisance. Apparemment il ne s'abuse pas sur la valeur de cet exercice, et ne croit pas ce qu'on lui en dit. Il est homme d'esprit et ne peut être dupe du tapage que font autour de lui ses amis. Mais que les amis de M. Capus lui rendent un mauvais service et qu'ils sont maladroits! Il suffit que son nom paraisse sur l'affiche, le chœur donne tout entier et part d'une seule voix. C'est un délire d'enthousiasme, un débordement d'admiration éperdue et spasmodique, un désespoir que la langue soit trop pauvre en épithètes, une aspiration à trouver des formes de louange inédites et inouïes. On jurerait qu'ils veulent l'accabler sous un amoncellement de glorieux pavés. On se demande s'ils font exprès de vanter ces petites pièces justement pour les mérites qu'elles n'ont pas. Ils pourraient en louer le charme fragile et inconsistant; ils en louent la « profondeur ». Ils pourraient féliciter M. Capus de l'adresse avec laquelle il se meut dans la convention; ils lui font honneur de ce qu'il y a de « vécu » dans son art. Ils l'ont promu au grade de « moraliste ». Il y en a un qui a déclaré qu'en sortant de la *Châtelaine* il s'était senti meilleur. D'autres ont découvert qu'il y a une philosophie dans ce roman dialogué et que c'est l'optimisme. On

nous gâte ainsi le plaisir que nous prendrions à cet art dont la rouerie affecte des apparences d'ingénuité et dont le petit air de candeur voulue n'est pas sans charme.

15 novembre 1902.

L'ADVERSAIRE.

L'Adversaire est une comédie aimable, gracieuse et inconsistante que la presse semble avoir pris à tâche d'accabler sous les coups de massue d'éloges énormes et frappant à faux.

Car une fois de plus nous avons assisté à ce phénomène qui, depuis quelques années, se reproduit invariablement, chaque fois que M. Capus fait représenter une nouvelle pièce. Soulevée d'un même élan, transportée par un même enthousiasme qui se déchaîne en tempête, la critique des journaux tout entière élève l'œuvre jusqu'aux nues. C'est un débordement d'épithètes louangeuses, une débauche de superlatifs, une surenchère dans l'hyperbole. Aucun terme n'avait paru trop fort pour célébrer les mérites incomparables de *la Veine*, des *Deux Écoles*, de *la Châtelaine*, toutes pièces qui tiennent une place un peu mince dans l'histoire du théâtre contemporain; mais ce n'était rien auprès de l'accueil frénétique qui a été fait à *l'Adversaire*. Il est amusant de relire, à quelques jours de distance et la fièvre s'étant calmée, les bulletins de victoire rédigés dans la chaleur du premier moment. Un des camarades de M. Arène le plaint galamment d'être l'un des deux auteurs de la pièce, puisqu'il a

été empêché par là d'en être juge : « Pour un jour où il croit devoir abandonner son fauteuil de critique, M. E. Arène manque précisément la pièce la plus profondément jolie et la plus joliment profonde qu'il nous ait été donné d'applaudir depuis longtemps, l'œuvre la plus brillante et la plus humaine, la plus tendre et la plus satirique, etc. » Un autre déclare que Capus avec Arène « a trouvé non seulement la formule parfaite de son théâtre, mais aussi celle de la grande comédie de ce temps. » D'autres se sont sentis gagnés par l'attendrissement et soudain réconciliés avec la vie : le succès de *l'Adversaire* leur prouvait la bonté du genre humain. Il y en a un qui a décidé que ce serait le principal événement de la saison. Je doute qu'on puisse trouver mieux, et voilà les auteurs avertis... Jusqu'ici on avait loué abondamment M. Capus pour son esprit et sa dextérité, pour son entente de la scène et pour une certaine bonne humeur qu'on qualifiait d'optimisme. Mais pouvait-on admettre que la force manquât à ce talent facile ? C'est pour sa vigueur, pour son humanité, voire pour l'amertume de sa philosophie qu'on a exalté *l'Adversaire*. Ce concours de flagorneries n'a rien qui nous surprenne ; mais nous pouvons bien noter en passant ce trait des mœurs d'aujourd'hui.

Dans une pièce qui s'intitule *l'Adversaire*, on s'attend que les faits servent à illustrer une théorie ou du moins une observation morale. Est-il vrai qu'il y ait entre les sexes une hostilité foncière, irréductible, et que toute leur histoire soit celle d'une lutte qui se prolonge à travers les siècles ? Est-il vrai que la femme, avant d'être pour l'homme une alliée, une associée, une amie,

soit un adversaire qu'il faut vaincre, et qu'elle ne puisse aimer que son maître? Cela expliquerait l'inquiétude de toute liaison amoureuse, comme si les deux êtres qui s'unissent étaient déjà à l'instant de se reprendre, et aussi le besoin de domination dont l'amour s'accompagne chez l'homme, et encore ce plaisir pervers de la trahison qui fait pour la femme le principal attrait de l'adultère... Cette théorie n'est pas neuve; mais qu'elle soit d'ailleurs juste ou fausse, il serait parfaitement oiseux de l'examiner à propos d'une pièce où elle ne joue aucun rôle. Car il ne suffit pas qu'elle ait été exprimée en passant, dans un coin du dialogue, il faudrait que les auteurs en eussent tiré quelque parti. C'est ce qu'ils n'ont pas su, ou pas voulu faire. Et ce serait un contresens que de vouloir découvrir dans leur comédie quoi que ce soit qui dépasse les faits tels qu'ils y sont exposés.

Rien de plus simple et, pourrait-on dire, de plus ingénu que la marche de cette pièce; et c'en est aussi bien l'un des mérites les moins contestables. Nous sommes dans un intérieur de riche bourgeoisie, chez les Darlay, mariés depuis plusieurs années déjà, et, semble-t-il, fort heureux. Ils n'ont pas d'enfants, mais on ne nous dit pas qu'ils souffrent de cette plaie secrète, à laquelle il n'est pas fait une seule allusion. Darlay est avocat; il a plaidé trois ou quatre fois avec talent; il n'a d'ailleurs aucun goût pour sa profession qu'il délaisse avec volupté; il collectionne les bibelots, il achète des livres et même il les lit. Cette existence élégante et paisible lui suffit. Au contraire, Marianne a pour son mari des rêves d'ambition. Tel est entre les deux époux le malen-

tendu initial. Une occasion magnifique se présente : il ne s'agit de rien de moins que de défendre le financier Limeray, qui a brassé un peu trop de ces affaires où fraternisent l'argent et la politique. Darlay s'empresse de repasser la défense de Limeray à son jeune confrère Langlade. Il se trouve que Langlade est amoureux de la femme de Darlay. Les maris n'en font jamais d'autres ! Incidemment nous faisons connaissance avec quelques personnages épisodiques : Mme Bréautin, dont le salon est le dernier salon où l'on cause ; son mari, un fantoche dont elle a fait quelque chose dans le gouvernement ; puis Chantraine, le Chantraine de l'affaire Chantraine, un procès bien parisien. Cet homme placide a tiré des coups de revolver sur sa femme qu'il a surprise en flagrant délit. Depuis lors, il a divorcé et s'est remarié, afin de pouvoir être de nouveau trompé. Chantraine, qui a été le client de Darlay, est devenu son meilleur ami. Et ces choses nous sont contées au cours d'un dialogue tout plein de propos alertes et de plaisanteries faciles.

Au second acte, dans une fête donnée chez Mme Bréautin, nous apprenons que Langlade a fait acquitter Limeray. Sa plaidoirie a été très goûtée : on l'entoure, on le félicite, on se l'arrache. En homme qui sait que rien ne réussit comme le succès, il s'enhardit à faire une déclaration à Marianne et lui débite les banalités d'usage. Toutefois peut-être n'eût-il pas gagné cette nouvelle cause, s'il n'avait trouvé dans la coutumière maladresse du mari l'aide nécessaire. Darlay vient rejoindre sa femme chez cette Mme Bréautin qu'il ne peut souffrir et dont il abomine le salon. Tout de suite de vagues indices éveillent sa jalousie.

Chantraine se trouve là fort à point pour préciser ses soupçons. Darlay, pour une fois, perd le calme et la courtoisie qui lui sont habituels, parle avec rudesse à Marianne et lui annonce qu'ils partiront dès le lendemain pour leur propriété de campagne, afin d'y être tranquilles et seuls.

Le fait est qu'à l'acte suivant les Darlay sont bien à la campagne, mais que nous retrouvons chez eux toute la bande : les Bréautin, les Chantraine, Langlade et même l'acquitté Limeray. Entre temps Marianne est devenue la maîtresse de Langlade ; ç'a été l'affaire d'un moment de dépit : elle l'a regretté aussitôt et déteste déjà son séducteur. Mais il est trop tard : Darlay n'a pas intercepté de billet, n'a pas surpris de conversation, n'a pas reçu de dénonciation ; seulement il a l'impression que quelque chose s'est passé dans la vie de sa femme. Il veut tout savoir. Donc il interroge Marianne, et, dans une scène menée avec une habileté remarquable, il lui arrache l'aveu de sa faute.

Au dernier acte, Darlay signifie à sa femme sa volonté de divorcer. Il s'est ressaisi, il est très calme, sa résolution est irrévocable et les supplications de Marianne n'y changeront rien. Bien entendu, il se comportera jusqu'au bout en galant homme, et se donnera l'apparence de tous les torts afin que le divorce soit prononcé contre lui. Un instant, nous mettons quelque espoir dans l'intervention de Mme Grécourt, la mère de Marianne. Cette bonne dame s'imagine que sa fille a découvert une infidélité de son mari, et, croyant tout raccommoder, elle déclare avec autorité que la faute de l'homme est pardonnable, que seule

la faute de la femme est sans merci. C'est le dernier coup. Les deux époux n'ont plus qu'à se quitter; peut-être parviendront-ils à refaire leur vie, chacun de son côté.

La faute de la femme et la punition infligée par le mari, c'est le sujet qui a défrayé des centaines de drames et qui en défraiera des centaines d'autres. Il n'est par lui-même ni bon, ni mauvais ; il ne prend d'intérêt qu'autant qu'on nous fait connaître les personnages qu'il met aux prises, les mobiles qui les font agir, et l'ordre de sentiments auquel leurs actes se rattachent. Si par hasard ces actes restent inexpliqués, ces sentiments enveloppés, ces caractères indéterminés, il se pourra bien que nous nous amusions du spectacle qui est représenté devant nous, et que nous éprouvions un plaisir de curiosité à savoir ce qui va se passer entre les personnages que nous voyons aller et venir comme des ombres; mais il est un autre genre d'intérêt plus solide que nous n'y prendrons pas.

Laissons de côté le personnage de l'amant : il est quelconque et nous n'y voyons aucun inconvénient. Mais, puisque c'est la faute de Marianne qui fait tout le sujet de la pièce, nous ne serions pas fâchés de savoir à quelle espèce de femme nous avons affaire. Nous avons vu commettre beaucoup de fautes sur la scène et ailleurs: nous en avons vu commettre par ennui, par intérêt, par vengeance, par pitié, par sottise, par vanité, par dévergondage et même par amour. Nous avons vu au théâtre beaucoup de femmes coupables: nous en avons vu de romanesques, de sentimentales et de sensuelles. Qui est Marianne ? Au moment où la pièce commence, elle nous est

donnée pour une très honnête femme : elle a reçu une éducation sérieuse dans une famille de province, elle a sous les yeux l'exemple d'une mère excellente, elle aime son mari, elle a un passé irréprochable, elle est intelligente, elle a une certaine noblesse de sentiments. Comment se fait-il qu'une telle femme prenne un amant? Ce n'est ni par amour, ni par besoin des sens, ni par faux idéal romanesque et perversion de l'imagination. Peut-on dire qu'elle ait peu à peu subi l'influence d'un monde où la vertu est tenue pour pruderie et la chasteté pour duperie ? Mais elle côtoie ce monde, plutôt qu'elle n'en fait partie. Agit-elle par représailles? Mais son mari lui est fidèle, et jamais encore une femme n'a invoqué comme excuse à sa faute que son mari préférât les études historiques au travail du barreau. Comment s'explique cette chute, qui pour une Mme Chantraine est un incident sans importance, ou plutôt un incident de la vie conjugale, mais qui, pour une Mme Darlay, est une énormité ? Tout bonnement les auteurs ne l'expliquent pas. Ils estiment que dans la vie il faut faire la part de l'inexpliqué ; ils ne réfléchissent pas qu'au théâtre il faut restreindre cette part autant que possible et que nous n'y saurions accepter ce qu'on n'a pas pris soin de nous faire comprendre et admettre.

Le personnage du mari est d'une composition à peine plus serrée. On nous l'a présenté comme un sceptique, dilettante nonchalant, ami de ses aises, ennemi du scandale, du fracas, des grands gestes et des grands mots. Il a de la bonté et ne pèche pas par excès d'illusions, ce qui mène à être indulgent. Le caractère étant ainsi indiqué,

la pièce pouvait s'orienter dans un sens exactement opposé à celui qu'on lui a fait prendre. Un homme tel qu'on nous présente Darlay a été trompé par sa femme, et il sait que cette faute a été l'erreur d'un moment aussitôt regrettée: cette femme qu'il aime et qui l'aime se repent, implore sa pitié. Qu'y aurait-il de surprenant, de contraire aux vraisemblances, d'illogique, à ce qu'il lui accordât ce qu'on appelle le pardon ? Il n'y eût pas manqué, si la pièce eût été composée voilà dix ans. En ce temps-là le pardon était à la mode et on lui trouvait un air d'élégance. Le vent a tourné. MM. Capus et Arène sont de leur temps, on ne saurait leur en vouloir. Il leur a plu que Darlay fût impitoyable. Ils ont préféré la sévérité à l'indulgence. Mais l'une ou l'autre était également compatible avec toutes les données de la pièce. C'est dire que la solution qu'ils apportent au cas proposé par eux est arbitraire et perd ainsi toute signification.

Il y a plus, et, faute d'une certaine décision et d'une prise assez vigoureuse de leur sujet, les auteurs de *l'Adversaire* ne se sont pas aperçus qu'ils faisaient le contraire de ce qu'ils voulaient faire. Car sûrement ils ont voulu donner raison à Darlay et ils sont d'avis qu'en se montrant impitoyable pour Marianne il agit dans la plénitude de son droit. Rien n'est plus contestable, ce mari étant fort loin d'avoir accompli tout son devoir. Il a vécu des années auprès de sa femme, sans prendre la peine d'entrer en pleine communion d'esprit avec elle, ni s'inquiéter de ce qui se passait en elle. Il est complètement heureux ; aussi l'idée ne lui vient-elle pas que sa femme puisse se trouver moins

heureuse que lui. Il nous fait songer à cet autre personnage de comédie qu'on détournait de se marier en lui citant un cas analogue où la femme avait été très malheureuse. « Et lui ? — Oh ! lui, il a été très heureux. — Eh bien ! alors ?... » Il se révèle soudain énergique, après avoir été pendant longtemps assez accommodant : c'est un faible qui a des accès de violence. Il a horreur d'un certain monde et il y mène ou il y laisse aller sa femme : il se venge par des railleries ou par des bouderies, ce qui n'est guère une attitude virile. Après que sa femme l'a loyalement averti des sentiments de Langlade, il ne fait rien pour écarter d'elle cet amant possible. Le meilleur moyen qu'un mari ait de s'attacher sa femme, c'est encore de se confier à elle entièrement et de lui ouvrir tout son cœur ; lui, au contraire, a jugé spirituel d'envelopper ses sentiments d'un voile d'ironie, de dissimuler ce qu'il y avait de meilleur dans sa nature et de plus profond dans son amour. Pas plus qu'il ne connaît sa femme, il n'a cru nécessaire de s'en faire connaître. Il vit près d'elle presque ignoré d'elle. Il ne s'est pas douté qu'il eût à remplir à son égard un rôle de direction, et à lui prêter un appui de tous les instants. D'où vient donc ce courroux qui, à l'heure de l'épreuve, le rend implacable ? Tout uniment de la blessure de son amour-propre. Ce personnage sympathique est, en somme, un égoïste assez déplaisant. « Je t'ai prise; je n'ai pas su te garder ; je te renvoie... » tel est à peu près le langage qu'il tient à sa femme. Il y avait mieux à dire. Finalement, s'il n'hésite pas à briser les liens du mariage, la raison en est qu'il s'était fait du mariage lui-même une conception assez

médiocre. Au surplus, je ne tire de ces remarques aucune conclusion de morale, la question de moralité n'ayant guère lieu d'être posée ici.

Est-il besoin de remarquer que cette comédie se conforme au système usité et même usé depuis cinquante ans, celui qui consiste à mêler le rire aux larmes et la comédie au drame ? Non seulement c'est par une route toute fleurie de boutades et de mots que nous nous acheminons vers la voie étroite de la tragédie bourgeoise, mais, pour nous divertir, on a eu soin de mêler à l'action des personnages de pure bouffonnerie : tels cet imbécile de Bréautin, et Limeray le joyeux escroc, et surtout ce Chantraine, l'homme aux coups de revolver, le mari prédestiné au genre de mésaventures que nos pères désignaient d'un mot cru, et qui s'est installé, comme un personnage représentatif, dans cette situation particulière dont il est devenu le philosophe. A chaque instant, le dialogue s'échapppe en d'amusantes fantaisies ; cela met l'ennui en déroute, mais détruit aussi bien toute impression forte.

Il reste que les auteurs de *l'Adversaire* ont mis dans leur pièce beaucoup d'agrément et c'est tout ce qu'on était en droit de leur demander. Ils ont su, avec une dextérité remarquable, esquiver toutes les difficultés, se tenir toujours à la surface, doser dans de savantes proportions la gaîté et l'émotion. Le dialogue est aisé et presque toujours de bon ton ; grand mérite, à une époque où l'on confond si souvent la grossièreté avec la hardiesse. Il y court une ironie légère ; et, par horreur de la déclamation, on y affecte la simplicité. Les personnages, par leur inconsistance même et leur inconscience, ont bien un air d'aujourd'hui. Les

héros du théâtre de Dumas, qui avaient la réplique cinglante, nous paraissent très démodés; ceux du théâtre de M. Capus ont, avec une apparence de détachement et un parti pris de blague, un contentement d'eux-mêmes, une suffisance et une fatuité qui, quelque jour, les feront paraître insupportables ; mais c'est actuellement le genre qui plaît. Nous passons en leur compagnie une soirée des plus agréables, quitte à n'y plus penser sitôt les lustres éteints. *L'Adversaire* est une jolie comédie, dont il faudrait être de méchante humeur pour méconnaître les grâces. Si toutefois nous lui refusons une certaine sorte d'éloges, c'est qu'il faut bien les réserver pour les auteurs qui, se faisant du métier dramatique une autre conception que celle dont se sont contentés MM. Capus et Arène, essaieraient d'apporter au théâtre une forme de quelque nouveauté, de mettre dans une œuvre un peu de pensée, d'observation et d'inquiétude morale.

15 novembre 1903.

NOTRE JEUNESSE.

Le service le plus malicieux qu'on puisse rendre à un auteur est de l'amener à faire son propre éloge, à soutenir que ses écrits sont fort bons, et que les juges dont il a sollicité le suffrage n'y connaissent rien. Depuis quelque temps, *le Figaro* met ses colonnes à la disposition des écrivains de théâtre, afin qu'ils puissent, dans les jours qui suivent la représentation de leur dernière pièce, se livrer à la critique de leurs critiques et nous confier l'opinion qu'ils ont de l'opinion que la presse a de leur œuvre. Je ne crois pas qu'aucun d'eux se soit encore avisé de repousser ce présent dangereux. Le plaisir est si grand de parler de soi! Quelques-uns affectent d'être enchantés, toujours et quand même. D'autres, — que la presse a pourtant coutume de traiter en enfants gâtés, — saisissent cette occasion de se répandre en récriminations. L'auteur de *Notre Jeunesse* est de ceux-ci. Le reporter qui est allé l'interviewer nous rappelle, avec une sorte d'ironie redoublée, que M. Capus est un optimiste, et qu'il a le sourire aux lèvres. Cela fait mieux ressortir l'amertume des propos où se laisse aller cet homme souriant.

Le dédain que M. Capus professe pour la critique ne se limite pas à celle d'aujourd'hui, il

est général et s'étend aussi bien à ceux des critiques d'autrefois qui ont su se faire quelque réputation d'écrivains et dont on se plaisait jusqu'ici à parler avec estime entre artistes. « Lisez les articles de Paul de Saint-Victor ou de Théophile Gautier, je vous défie d'en trouver un seul qui représente l'opinion générale contemporaine sur les pièces dont ils parlent. Je ne relis jamais sans un peu de gaieté et aussi de mélancolie le jugement de J.-J. Weiss sur *le Fils naturel*, que cet éminent critique estime n'être qu'une série de tableaux sans lien et sans importance. » Pour ce qui est des articles consacrés à ses pièces, M. Capus veut bien accepter ceux qui sont élogieux ; mais il ne peut admettre que les autres ne soient pas l'effet de l'inintelligence ou du parti pris. « Se réjouir pleinement des bons articles, et croire ceux qui ne le sont pas inspirés par l'ignorance du théâtre ou par la mauvaise humeur », telle est sa méthode. Nous sommes avertis : quiconque a le malheur de trouver qu'une pièce de M. Capus n'est pas d'un bout à l'autre un chef-d'œuvre, est un sot ou un méchant homme.

Le fait est que tous les défauts qu'on a relevés dans *Notre Jeunesse* se trouvent, paraît-il, être précisément les beautés qu'il eût fallu y louer avec le plus de complaisance. « Je m'étonne toujours — déclare M. Capus en termes décidément un peu vifs — du jargon singulier et sans signification précise dans lequel on a coutume de formuler de vagues critiques. On m'a dit : L'action ne commence qu'au troisième acte. Mais l'action commence dès que les caractères, d'où va jaillir le drame, s'exposent, c'est-à-dire dès la première

scène. On a reproché aussi à mon second acte d'être vide. Or c'est précisément dans cet acte-là que le drame éclate avec violence. » Au surplus, il n'y a qu'un mot qui serve : les critiques de théâtre ne comprennent rien à rien, mais surtout au théâtre : « Le malheur est, voyez-vous, que la plupart de ceux qui formulent de semblables objections, ne tiennent compte ni de l'évolution des mœurs, ni même des véritables exigences du théâtre dont ils se figurent défendre la cause. Ils jugent une pièce en la regardant comme ils regarderaient l'épreuve négative d'une photographie ; ils ne consentent pas à rester dans la salle et ils veulent à toute force monter sur la scène pour voir ce qui s'y passe ! Il en résulte qu'ils ne se trouvent pas placés au point pour apprécier comme il convient la pièce qu'ils viennent juger... » Tels sont les propos que l'auteur de *Notre Jeunesse* a laissés tomber de ses lèvres souriantes. Ils sont dépourvus d'aménité. Qui l'eût cru que tant de rancune pût se concilier avec tant d'optimisme ?

Outre qu'elle nous amuse, la « critique des critiques » a un réel intérêt : elle fait bien voir en quoi consiste l'illusion à laquelle cèdent beaucoup d'écrivains dans leurs réclamations ardentes et sincères contre la critique. Car ils sont de bonne foi. Ils s'imaginent avoir mis dans leur œuvre tout ce qu'ils se proposaient d'y mettre. Ils croient avoir dit exactement ce qu'ils souhaitaient de dire. Ils veulent qu'on les juge sur leurs intentions. Or les intentions ne comptent en art qu'autant qu'elles ont passé dans l'exécution : c'est même à quoi on mesure le plus exactement le talent d'un artiste. Nous tous, tant que nous sommes, nous

avons rêvé quelque jour d'un beau poème, ou d'un roman merveilleux que nous aurions écrit, si nous avions su ! Pourtant nous n'avons écrit ni ce poème, ni ce roman ; ce n'est pas que l'envie nous en ait manqué, mais cela prouve assez bien que nous n'étions ni poètes ni romanciers. Ronsard et Voltaire avaient conçu le plan d'une *Iliade* : hélas ! c'est une *Franciade*, c'est une *Henriade* qui est venue. Pradon se proposait d'éclipser la *Phèdre* de Racine. Et depuis le succès de *Cyrano*, nous n'en sommes plus à compter ceux qui se sont bien promis d'être le Rostand de demain. Ç'a toujours été le désespoir des meilleurs écrivains, de comparer l'œuvre qu'ils présentaient au public avec celle qu'ils avaient entrevue dans le premier éclair de l'inspiration.

Puisque M. Capus ne nous laisse ignorer aucune des intentions qu'il avait en composant *Notre Jeunesse*, nous ne demandons pas mieux que de lui en donner acte ; nous sommes même tout prêts à les déclarer excellentes ; mais il nous reste à rechercher s'il les a réalisées et dans quelle mesure. Il se défend d'avoir voulu traiter le problème de l'enfant naturel. C'était son droit de n'en rien faire ; et, pour notre part, nous n'éprouvions guère le besoin qu'on remît une fois de plus à la scène un thème déjà si rebattu. Pourquoi faut-il que, d'un bout à l'autre de *Notre Jeunesse*, on l'y voie sans cesse reparaître ? Lucien Briant a eu jadis pour maîtresse, au quartier Latin, une certaine Lonlon. Il y a longtemps de cela. Depuis, il a quitté Lonlon pour se marier ; il lui a donné une somme d'argent, et il ne s'est plus soucié de savoir ce qu'elle devenait. Il a toujours ignoré que Lonlon eût mis au monde une fille dont il est

le père. Lonlon est morte ; sa fille, Lucienne, est maintenant une grande fille qui touche à ses vingt ans. Un hasard fait qu'elle vient à Trouville voir un M. Chartier, ami de Briant, juste au moment où Briant et sa femme s'y trouvent en villégiature. Qu'adviendra-t-il de la fille naturelle de Briant? Va-t-on l'éloigner, la renvoyer dans un coin de campagne, l'expédier à l'étranger, ou va-t-on lui faire une place au foyer paternel? Toute la pièce est là. Tout le mouvement, tout le progrès y consiste à mettre successivement Lucienne en présence de chacun des personnages principaux. Le caractère de ces personnages se dessinera d'après l'attitude qu'ils auront vis-à-vis de la jeune fille; et ils nous paraîtront sympathiques à proportion qu'ils se montreront pitoyables à son égard. Il y a mieux encore : le rôle du vieux Briant, père de Lucien Briant, semble bien n'avoir été introduit dans la pièce que pour représenter l'étroitesse des idées d'autrefois, en contraste avec la largeur de celles d'aujourd'hui. C'est l'opposition de deux morales : les mœurs se sont adoucies et la situation de l'enfant naturel s'est beaucoup améliorée depuis quarante ans. Ainsi va cette pièce, où n'ayant pas voulu traiter le problème de l'enfant naturel, l'auteur, presque tout le temps et sauf épisodes qui font hors-d'œuvre, ne nous parle pas d'autre chose.

M. Capus estime, à juste titre, qu'on peut renouveler n'importe quelle situation par les caractères et les sentiments. Il s'est surtout appliqué à ce que les deux personnages principaux, Lucien Briant et sa femme Hélène, fussent éminemment contemporains. Lucien serait, à ce compte, un type représentatif; il personnifierait la forme de la lâcheté

qui est spécialement d'aujourd'hui, la crainte des responsabilités, et, comme dit M. Henry Bordeaux, la peur de vivre. Nous nous attendons à le voir tenir une conduite dont il n'y a pas d'exemple avant les temps modernes, inouïe jusqu'à notre époque. Or ce Briant nous est donné pour un homme bien résolu à ce que les souvenirs de ses gaietés de jadis ne viennent pas troubler le sérieux de sa vie actuelle. Quand il apprend qu'il lui est poussé tout d'un coup une fille de vingt ans, il n'en éprouve aucune satisfaction. Il songe, non pas du tout au sort de celle qui fait dans son existence cette malencontreuse irruption, mais à lui-même et à la série des ennuis qu'il prévoit. Il craint de se brouiller avec sa femme, avec son père, avec l'opinion. Nous voudrions que ce fût là un phénomène extraordinaire et sans précédents. Mais, hélas ! Briant est un égoïste : il n'est pas le premier ! Il obéit exactement aux mêmes mobiles qui, dans tous les temps et depuis qu'il y a des enfants naturels, ont empêché les pères de remplir vis-à-vis d'eux leurs devoirs.

Tout l'effort de l'auteur a dû se porter sur le rôle de Mme Briant. Car, puisque Briant ne sait que gémir et lever les bras au ciel, et puisque son rôle, tout passif, est aussi peu dramatique que possible, c'est Mme Briant qui conduira les événements. L'étude du caractère de cette dame permettra d'opposer la sensibilité féminine à l'égoïsme masculin. On nous montrera en elle une femme qui est bien d'aujourd'hui. Ce sera le personnage essentiel et original, celui qui donnera à la pièce sa portée... Nous ne demandons pas mieux; et voyons donc comment le caractère est posé.

Hélène Briant nous apparaît, dès les premières répliques, nerveuse, agitée, ironique. C'est une femme aigrie par la vie et toute prête à se révolter. Elle approche de la quarantaine, et la crise menace d'être pour elle d'autant plus aiguë que les années déjà vécues lui ont apporté moins de jouissances. Elle n'a pas d'enfants; elle n'a presque pas de mari, M. Briant n'ayant su ni se faire aimer, ni se faire craindre, et d'ailleurs étant moins un homme qu'un petit garçon qui a peur de son papa. Elle n'a ni intérieur, ni famille, mais elle a un beau-père — un vieil homme insupportable, maniaque et autoritaire. Elle mène ainsi, dans Besançon, une vie morose, sans intimité, sans confiance et sans joie. Elle songe que quelques années encore... et la vieillesse commencera. Elle se demande si elle a eu sa part, si elle n'a pas été victime et dupe, si la vie ne lui doit pas une revanche telle quelle. Justement un M. de Clénor, homme à bonnes fortunes, tourne autour d'elle. A défaut d'amour, elle a le désir d'une aventure, le besoin d'une émotion, l'attente de quelque chose d'inconnu. En un mot comme en cent, c'est une femme qui s'ennuie.

A cet instant psychologique, elle reçoit, au cours d'une conversation, sans préparation aucune et à bout portant, cette nouvelle foudroyante : il y a là, tout près d'elle, une jeune fille qui est la fille naturelle de son mari. Quel sera l'effet de cette brusque révélation ? Et comment ne serait-il pas déplorable ? Ainsi, non content d'avoir un père, voici que Briant a une fille ! Ce n'est pas seulement un pauvre homme, c'est un malhonnête homme ! Il y a gros à parier qu'une telle découverte, dans de telles circonstances, chez

une telle femme, si elle n'entraîne pas une catastrophe, en tout cas ne provoquera ni une joie folle ni un irrésistible enthousiasme.

C'est le contraire qui arrive. Tout de suite Hélène entend la « voix du sang » parler en elle... pour la fille d'une autre. Elle se sent pour cette jeune fille que ni elle, ni même son mari, n'ont encore vue, un cœur de mère. Elle emmène Lucienne avec elle et ne la quittera plus. Elle l'adopte malgré le père et malgré le grand-père. Elle la leur impose. Elle l'impose à tout le monde et tout de suite. Elle n'admet ni discussion, ni arrangement, ni compromis. Elle se jette dans son bienfait, tête baissée, comme on se jette à l'eau.

Cela nous surprend. Nous n'étions pas préparés. Nous n'arrivons pas à deviner ce qui a pu se passer dans le cœur de cette femme. Si encore on lui amenait une fillette qu'il restât à élever! Elle pourrait se leurrer de l'espoir qu'elle lui devra une illusion de maternité. Mais Lucienne n'a pas seulement vingt ans: elle a plus que son âge, car les années d'abandon comptent double. Elle a une personnalité qui s'est développée, accentuée par la force de la situation exceptionnelle où elle a grandi. Hélène l'a trouvée charmante, à première vue ; mais toutes les jeunes filles sont charmantes, à première vue. En admettant même que l'avenir ne fasse pas surgir entre les deux femmes une antipathie bien naturelle, peuvent-elles compter sur quelque intimité? Façonnées par des milieux si différents, elles n'ont probablement ni une idée, ni un goût en commun.

Viennent donc les difficultés! Hélène les accepte d'avance. Elle obéit à l'impulsion de son cœur. Elle agit par amour de l'humanité, par bonté

d'âme et charité toute pure. Voilà des vertus que nous ne lui soupçonnions pas. Nous éprouvons en présence de son imprudente générosité la même surprise par laquelle nous accueillons, dans la vie, l'acte qui dément tout un caractère et tout un passé. Le rôle nous paraît contradictoire et le personnage inconséquent. Une femme s'ennuyait ; elle rencontre une fille naturelle de son mari : cette distraction lui suffit... Nous avons un peu de peine à le croire.

Que dire des autres rôles ? Lucienne est un composé de toutes les perfections. Jolie, spirituelle, bien élevée, elle a tout à la fois la douceur, la fierté, l'aisance et le tact. Quant à un certain M. de Clénor, l'homme qui a eu deux duels en un jour, à un M. Serquy, l'industriel fêtard, à une Mme de Bernac, on ne sait ni qui ils sont, ni pourquoi on les a mis dans la pièce, si ce n'est afin qu'ils y tiennent de la place. Pas une minute, nous ne nous intéressons à eux ; et, pas une seconde, nous ne croyons à leur existence. En revanche, deux rôles épisodiques sont très bien venus : celui de Briant père et celui de Mme de Roine. Briant père est un de ces hommes qui, ayant médiocrement réussi dans la vie, ne nous pardonnent pas leurs déboires, et ont adopté, une fois pour toutes, l'attitude de la supériorité et du dédain. Il s'est constitué, au profit de son temps, le critique du nôtre. Et ce qu'il y a de comique, c'est qu'il a continuellement raison ! Tout ce qu'il dit est la vérité même, et l'amertume de ses propos n'est là que pour en assaisonner le bon sens. Quant à Mme de Roine, c'est l'indiscrétion dans la bonté. Elle est de ces gens qui se mêlent irrésistiblement de tout ce qui ne

les regarde pas, et qu'un sûr instinct force à dire le mot qu'il ne fallait pas dire précisément à celui qui ne devait pas l'entendre. C'est un fléau que cette femme-là, et M. Capus n'a jamais mieux prouvé son optimisme qu'en faisant d'elle une providence. L'ironie de Briant père, la manie gaffeuse de Mme de Roine, cela ne constitue pas des caractères ; ce sont des tics, mais ce sont — pour le spectateur — des tics amusants.

Puisque enfin M. Capus demande, et avec raison, qu'on juge sa pièce comme une pièce de théâtre, c'est-à-dire au point de vue du métier, nous sommes bien obligés de nous apercevoir qu'il a recours à des moyens scéniques un peut trop dépouillés d'artifice. Dès l'instant que nous savons la présence de Lucienne dans le voisinage, nous nous demandons comment Briant d'abord et Mme Briant ensuite vont en être informés. Tout simplement par les indiscrétions de Mme de Roine : la bonne dame n'est venue au monde que pour cela. C'est elle qui dit à Briant : « Vous avez une fille. » C'est elle qui dit à Mme Briant : « Votre mari a une fille naturelle. » Elle joue le rôle du chœur antique, ou celui du raisonneur. Elle y est doublée par son frère, M. Chartier. Il y a deux raisonneurs pour un, dans cette pièce d'hier ! Le dialogue, en dépit de quelques jolis « mots, » n'a pas cet air de nonchalance aisée qu'on goûte volontiers dans les pièces de M. Capus. Peut-être M. Capus était-il médiocrement en veine. Ou peut-être a-t-il été gêné par le cadre de la Comédie française.

16 décembre 1904.

M. PIERRE WOLFF

LE SECRET DE POLICHINELLE.

Il y a un enfant dans *le Secret de Polichinelle*, et c'est un enfant naturel. Il est à lui seul la pièce entière. Il emplit de sa gentillesse tout le second acte, et cet acte a fait aller la pièce aux nues.

Le jeune Henri Jauvenel, fils de bons bourgeois, vient de refuser un mariage avantageux. Pourquoi ? Parce qu'il a une maîtresse, Marie, fleuriste de son état, et que de cette maîtresse il a un enfant. Cet enfant, nous le voyons et nous l'entendons dès le début de ce fameux second acte. Il joue au chemin de fer :

« Maman, je n'ai pas de voyageur.

— Mon enfant, tu en prendras un à la station.

— Quelle station ?

— La station qui est sur la route.

— Quelle route ?

— Allons, mon enfant ! laisse-nous tranquilles. »

Marie achève un travail pressé : elle n'a que le temps de monter sur leurs tiges ses dernières roses et ses derniers lilas, puis d'enfermer le tout dans un carton, dont Henri se chargera ; ce licencié en droit n'est pas fier : il fait les courses et porte l'ouvrage à domicile.

Cependant un fauteuil se retourne et dans ce fauteuil nous apercevons qui ? M. Jauvenel, le grand-papa du petit enfant. Il y a un mois, apprenant que le gamin était gravement malade, il n'a pu se tenir de venir le voir; depuis ce temps, il est revenu chaque jour : il a son fauteuil et ses habitudes chez sa bru de la main gauche. L'épisode de la maladie de l'enfant nous est d'ailleurs conté tout au long par la mère avec des larmes dans la voix. Et le grand-papa s'apitoie rétrospectivement.

« Maman, j'en ai trouvé un voyageur !

— Tu vois ! je te l'avais bien dit.

— Mais il ne veut pas entrer dans le chemin de fer, le voyageur. »

C'est le petit qui suit son idée. Survient un ami de la famille, Trévoux. Lui aussi, il est un familier dans le home de Henri. L'enfant lui saute au cou et l'appelle « Mon oncle ! » D'où, jalousie du grand-père. On sonne. Qui serait-ce ? sinon M[me] Jauvenel qui, elle non plus, n'a pu résister au désir de connaître son petit-fils ? Elle arrive en grand mystère, tapote sur les joues du petit homme et fait à la mère de minutieuses recommandations pour la santé du convalescent.

« Maman, il est entré, le voyageur.

— Qu'as-tu fait, petit malheureux ? Tu as encore cassé la tête de ton bonhomme.

— Maman ! c'était la tête qui l'empêchait d'entrer. »

Tout le monde s'est accordé à constater que *le Secret de Polichinelle* est un spectacle délicieux. Au spectacle de la scène je préfère encore celui de la salle. La pièce de M. Pierre Wolff a été adoptée par les familles. On y mène les collégiens et les vieillards. Cet attendrissement de nos contemporains sur les joies de la famille selon la nature, ce sort fait à des bavardages puérils, ce plaisir pris à larmoyer en commun... on trouverait difficilement image plus parfaite de notre actuelle déliquescence.

15 mars 1903.

L'AGE D'AIMER.

Comme M. Capus est l'optimiste, M. Pierre Wolff est l'homme sensible.

On l'a dit, depuis bien longtemps: tout n'est pas rose dans le métier de fêtard, et la profession de femme galante a ses tristesses. Si l'on savait tout ce qui se verse de larmes dans le monde où l'on s'amuse, ce serait une espèce de consolation pour ceux qui ignorent les enivrements de la vie joyeuse. Une des pires misères de ce monde spécial, c'est qu'une heure sonne où, la jeunesse s'étant envolée, mais les habitudes de plaisir s'étant installées, on ne sait pas renoncer à des distractions qui conviennent mal à l'âge mûr. C'est la source d'intimes souffrances auxquelles on ne saurait, sans noirceur, refuser un juste tribut de pitié.

Donc nous sommes chez une dame galante — et si respectable ! — Geneviève Clarens. Elle a quarante ans et derrière elle une carrière bien remplie, remplie de plus de souffrances que de joies : telle est la loi de l'humaine condition. Elle a aimé, elle a été trompée; et maintenant qu'elle est libre, elle a fait un grand serment de ne plus

jamais aimer. Cependant Maurice, un beau brun, d'une trentaine d'années, s'approche d'elle, lui soupire une déclaration, et ça y est : voilà Geneviève embarquée dans une nouvelle liaison! Désormais, quels tourments ne vont pas être les siens, quels soins pour maintenir dans la fidélité cet amant plus jeune qu'elle, que d'art elle devra dépenser pour ne pas l'irriter par les excès d'une surveillance jalouse et pour lui dissimuler des pleurs qui sûrement l'agaceraient ! La pauvre femme !

Dès le premier acte on nous a présenté, dans l'entourage de Geneviève, un gentil petit ménage, un ménage de la main gauche, cela va sans dire. Dans celui-ci, les rôles sont renversés et les âges intervertis : c'est l'amant, Tavernay, qui est un vieux ; sa maîtresse, Colette, est sensiblement plus jeune que lui. Et Tavernay, pour parler de cette jeunesse de Colette qui le rajeunit, — il le croit, le malheureux ! — trouve de ces accents émus dont les vieux marcheurs ont le secret.

Brûlons les étapes, comme vous le souhaitez sans doute, et arrivons tout de suite au troisième acte où, toute la bande étant réunie à la campagne, — c'est un monde où l'on ne vit qu'en bande — Geneviève et Tavernay acquièrent simultanément la certitude de leur malheur réciproque. Tavernay, qui n'est qu'un homme, se répand en lamentations. Geneviève a plus de force d'âme. Elle a vu, dans la nuit tombante, le jeune Maurice et la jeune Colette s'embrasser sur les lèvres : elle refoule les sanglots qui lui montent à la gorge. Elle continuera de vivre avec Maurice, s'enhardissant à peine à lui faire entendre des reproches voilés et des plaintes indirectes, accep-

tant toutes les humiliations, afin de conserver, vaille que vaille, cet amant qui ne l'aime plus, mais dont elle ne saurait se passer. Et la voilà bien, la grande misère de l'amour!

15 avril 1905.

LE RUISSEAU.

Nous ne manquions pas de plaidoyers pour la courtisane : nous avions, entre autres, *Marion de Lorme* et la *Dame aux Camélias*. En voici encore un, moins éloquent, moins truculent, mais plus attendri, plus ému, plus grave : il s'intitule *le Ruisseau*. Il s'est produit dans le talent de M. Pierre Wolff une évolution assez singulière. A l'époque de ses débuts, le réaliste auteur de *Leurs Filles* s'était fait remarquer par l'exactitude, mais aussi par l'âpreté avec laquelle il peignait un fort vilain monde. C'était le temps du pessimisme et des pièces dans la manière noire. Le public se lassa, les cœurs s'amollirent. Avec beaucoup de souplesse, M. Wolff sut se renouveler, s'accommoder au changement des temps et prendre le ton qui convenait : sa pièce sur les petits bâtards fut un des succès les plus éclatants de ces dernières années et réalisa ce prodige d'être le spectacle pour familles. Toutefois M. Wolff n'a pas voulu renoncer à un genre d'études où il s'était d'abord spécialisé et où il excellait. Il s'est contenté d'y introduire cette sorte de sentimentalité à laquelle il s'est converti. De cette rencontre entre ses sujets d'autrefois et sa manière d'aujourd'hui est née sa pièce nouvelle.

Le Ruisseau est une comédie d'une facture très habile et découpée d'une main sûre par un artiste passé maître dans l'art des contrastes et habile à ménager la progression de l'effet. On a reproché, un peu partout, à M Wolff, que son premier acte fût inutile et indépendant du reste de la pièce. Jamais reproche ne fut plus immérité. Ce premier acte sert d'abord à poser le principal personnage, Paul Bréhant. Celui-ci n'est pas du tout, comme vous pourriez croire, un coureur, ni un libertin ; c'est au contraire un homme de grande sensibilité, au cœur profond, qui a le respect et le culte de l'amour. Cela a son importance. Et cet acte apprend en outre aux personnes qui l'ignoreraient encore, ce que c'est que la bonne société. Si vous avez sur ce chapitre quelques illusions, allez voir *le Ruisseau*. Que dans le meilleur monde les maris fassent la fête et que les amis y trompent outrageusement leurs amis, on nous en avait avertis maintes fois. Mais ce sont les femmes du monde qui sont traitées ici comme elles le méritent : quelles vilaines âmes et quels magnifiques tempéraments !

Après cela, et par l'effet du contraste, nous sommes préparés à mieux apprécier un autre monde : celui qui tient ses assises dans les restaurants de nuit et les cabarets de Montmartre. Le décor du second acte — très joli, très papillotant et qui a été acclamé — représente un de ces établissements. C'est plein de braves gens, ces endroits-là, et on ne le dit pas assez. Les filles qu'on y vient chercher laissent peut-être à désirer sous le rapport de la distinction des manières ; mais elles ont tant de qualités plus sérieuses : bonté, charité, courage, sentiment du devoir !

Misérables, elles volent au secours d'une camarade plus pauvre qu'elles; et elles ont, pour faire le bien, des délicatesses charmantes. Désabusées et tristes, elles savent dissimuler leur mélancolie et se forcer à rire. Mères douloureuses, si elles viennent de quitter leur enfant à l'agonie, elles feront quand même, en toute honnêteté professionnelle, leur métier de filles de joie. Si l'on prenait la peine de descendre dans ces âmes souillées, quelles oasis de pureté on y découvrirait ! Les fleurs poussent, candides comme des lys, sur cette fange; mais nous ne savons pas les cueillir, ou nous n'en sommes pas dignes. Paul Bréhant est une nature d'élite ; aussi, dès sa première rencontre avec la fille Denise Fleury, au cabaret du Rat Mort, où il s'est échoué vers les deux heures du matin, entre-t-il tout de suite en sympathie avec cette âme exquise. Le dialogue où, entre la salade de museau de bœuf et le rond de saucisson, cette fille de trottoir nous révèle ses pudeurs et ses timidités, est, sans aucune espèce de doute et sans contestation possible, un chef-d'œuvre en son genre.

Il faut conclure. Le dernier acte s'adresse non plus à notre sensibilité, mais à notre raison ; il y est question non plus de pitié, mais de justice. Paul Bréhant a pris pour maîtresse Denise Fleury; il connaît enfin ce bonheur véritable et dont nous rêvons : posséder une compagne en qui on puisse avoir toute confiance. « C'est si difficile à Paris de trouver une maîtresse qui soit une honnête femme ! » gémit un personnage de comédie : c'est qu'il ne s'adresse pas où il faut. Bréhant emmène Denise aux bains de mer et il la présente comme sa femme. Le procédé vous semble-t-il

un peu indélicat ? C'est que vous conservez les préjugés du temps de Louis-Philippe. Mme Trévoux, une bonne grand'mère, en est tout à fait revenue. Elle ne trouve rien à redire à la menue supercherie de Bréhant et se réjouit que sa petite-fille soit entrée en relations avec une personne si recommandable. Cependant les amis de Bréhant, ceux que nous avons vus au premier acte — des bourgeois, des gens du monde, des pharisiens — le découvrent sur la plage isolée où il abrite son bonheur. Persuadés que leur ami est dupe d'une intrigante, ils se mettent en devoir de le renseigner sur le passé de Denise. Il faut voir comment ils sont reçus, et quelle piètre mine ils font, au regard des attitudes vengeresses de l'ami de Denise. Il faut entendre avec quelle ardeur Bréhant flétrit leur égoïsme et confond leur lâcheté. Il ne va pas jusqu'à prétendre que toutes les filles du ruisseau soient d'honnêtes filles; non : c'est un homme de bon sens et il se défend de toute exagération. Mais si parmi ces filles il se trouve une créature exceptionnelle, ayant la réalité de toutes les vertus dont les femmes du monde ne savent que jouer la comédie, à quel titre la repousser? Elle aussi, elle surtout, elle a le droit au respect. Tant pis pour les convenances et pour l'hypocrisie mondaine ! Bréhant conformera sa conduite, non pas à de vains préjugés, mais à ses convictions et à la vraie morale. Un M. Edouard, vieux noceur en chemin de gâtisme, qui, dans cet acte, joue le rôle du raisonneur, conclut par ce mot qui résume la situation : « Voilà un homme !... » C'est certainement le mot le plus drôle de la pièce.

15 mai 1907.

LE SUICIDE AU THÉATRE

On a bien raison de dire que les modes vont vite dans la littérature d'aujourd'hui. Il y a cinq ans à peine, un des plus brillants et des plus vigoureux parmi nos auteurs dramatiques, fatigué d'entendre qualifier de pessimistes les pièces de ses contemporains et les siennes, publiait une étude : *Pessimisme et Théâtre,* où il retournait le reproche contre le théâtre de la génération précédente. A l'appui de sa thèse il invoquait les dénouements sanglants de plusieurs des comédies d'Augier, de Dumas, de Feuillet, ces meurtres, ces suicides, ces trépas devenus coutumiers, ces cadavres jonchant la scène. Il rappelait les toxiques, les armes blanches, les arsenaux domestiques, la fumée de mousqueterie qu'on s'était habitué à respirer à chaque cinquième acte. A ce théâtre dont on eût dit un vrai champ de carnage, un immense cimetière, il opposait nombre d'œuvres dramatiques nouvelles qui semblaient, par

leurs conclusions, tendre à diminuer la mortalité à la scène. Il déduisait de là qu'en ce sens du moins le théâtre présent est plus optimiste que celui qui l'avait précédé. Et peut-être, à peine avait-il achevé cette étude à la louange des auteurs qui ont le respect de la vie humaine, déjà s'ébauchait dans sa tête la fable du *Dédale*, qui devait finir par un spectacle doublement meurtrier, puisque le suicide s'y complique d'un meurtre... Car, nous avons oublié de le dire, c'est M. Paul Hervieu qui, en 1900, prenait si nettement parti contre les dénouements par le poison, par le fer et par le feu.

Si M. Paul Hervieu a été promptement amené à se mettre lui-même en opposition avec la théorie de la comédie à dénouement pacifique, que dire de l'étrange phénomène auquel nous assistons depuis la rentrée des théâtres? Les criminalistes professent que le suicide est un mal contagieux et qu'on voit s'en produire à de certaines époques de véritables épidémies. C'est une de ces épidémies qui vient de se déclarer sur notre théâtre. Elle a éclaté dès le mois de septembre. A cette époque, que nous passons volontiers dans le calme des fins de vacances, nous étions convoqués au Vaudeville pour constater un premier décès. C'était au dénouement de la pièce de M. Abel Hermant, *La belle Madame Héber :* l'amant de cette dame séduisante, perfide et pratique venait de se précipiter sous les roues d'un omnibus. Puis ce fut une pièce de M. Léon Gandillot : *Vers l'amour.* Nous y étions allés sans méfiance, sur la réputation que s'est faite M. Gandillot d'être un auteur gai. Mais en temps d'épidémie, personne n'est assuré de rester indemne. Une autre année, le peintre Jacques Martel, lâché

par l'ex-mannequin Blanche qui vient d'épouser un monsieur très riche, eût peut-être trouvé quelque moyen de se raccrocher à la vie ; en cette année 1905 il n'a pu résister à la mortelle attirance du lac du Bois de Boulogne, qui, au dire des gardiens, est très profond vers le milieu et suffit parfaitement à noyer son homme. Les roues d'un omnibus, les flots du lac parisien, c'étaient des moyens assez peu usités en littérature; à quelles inventions allaient recourir les autres auteurs? Ils n'ont pas jugé nécessaire de se mettre l'esprit à la torture : ils se sont contentés du classique coup de pistolet. Dans *la Rafale* de M. Bernstein, c'est un joueur qui, après avoir perdu la forte somme, et, pour ne pas subir certaines déchéances, à ses yeux pires que la mort, se foudroie dans les règles. Dans *la Marche nuptiale* de M. Bataille, le pistolet est braqué sur elle-même par une jeune femme, à l'instant où elle comprend l'irréparable folie qu'elle a commise en se sauvant de chez ses bons parents avec le plus imbécile des pianistes. Dans *Bertrade* de M. Jules Lemaître, un vieux gentilhomme ruiné et qui préfère la mort à une situation diminuée ou à une vieillesse avilie, tire de son secrétaire les portraits de sa femme et de sa fille et l'inévitable boîte à pistolets... A qui le tour?

Notez que les voilà déjà cinq, et cela en six semaines ! Ce qui prouve bien qu'il y a dans leur cas une sorte de fatalité, et qu'une force supérieure à leur volonté guide sûrement leur main, c'est qu'ils exécutent ce dernier geste avec autant de précision que d'aisance. Dans la réalité, il arrive qu'un pistolet rate et qu'en voulant se tuer on se blesse; eux se tuent net, comme s'ils n'avaient

jamais fait autre chose de leur vie. Nous en sommes d'ailleurs au point que cette suprême résolution ne nous cause plus aucune surprise. Quelques paroles énigmatiques, un serrement de mains plus solennel, un baiser plus long... le personnage passe dans la chambre à côté : nous savons très bien ce qu'il y est allé faire, et la détonation prévue, attendue, escomptée, ne provoque même pas chez nous un sursaut nerveux. L'habitude est prise. En 1905-1906, à la fin des pièces, on se tue : c'est la loi. Ni l'âge, ni le sexe, ni la condition n'en préservent les héros du théâtre. Jeunes gens qui devraient avoir foi dans l'avenir, hommes mûrs qui devraient savoir que la vie est une bataille, vieillards, hommes ou femmes, plébéiens ou aristocrates, ils y passent tous. Aux peines de cœur, aux soucis d'argent, à tous les maux, le suicide est le spécifique toujours approprié. C'est la panacée universelle. C'est le remède dont il faut profiter pendant qu'il guérit.

Puisque le problème est soulevé par ce curieux concours d'œuvres à terminaison analogue, nous laisserons aux moralistes le soin de disserter sur la légitimité du suicide, mais nous nous demanderons ce qu'il vaut comme moyen de théâtre. C'est un point d'esthétique théâtrale qui mérite d'être examiné. Et s'il est vrai que les pièces actuellement en cours de représentation pèchent surtout par le dénouement, elles nous aideront à déterminer ce qu'il y a de fâcheux, au point de vue de l'art, dans cet appel au suicide qui est en vérité un procédé trop commode pour n'être pas en même temps un expédient très décevant.

Ce genre de dénouements a d'abord un défaut qui, lorsqu'il s'agit de dénouement, a bien son

importance : c'est qu'il ne dénoue rien. Au théâtre comme dans la vie, le suicide est un moyen non pas de sauver une situation, mais d'en laisser le poids retomber sur d'autres épaules. On s'esquive, on laisse à autrui le soin de se débrouiller et de payer pour vous. Le duc de Mauferrand a mangé tout son patrimoine, le bien de sa fille, une partie de la fortune de sa sœur ; il a fait pour trois millions de dettes ; les hypothèques prises sur ses immeubles en dépassent la valeur réelle : il se tue. Sa mort ne rembourse pas ses créanciers, ne rattrape pas son patrimoine dissipé, ne rend pas sa dot à Bertrade de Mauferrand, ne restitue pas son prêt à Mme de Laurière, ne relève pas la valeur des immeubles hypothéqués. Mais elle va mettre directement Bertrade aux prises avec les difficultés dont le duc s'est déclaré incapable de triompher. C'est Bertrade qui, ruinée, assistera impuissante à cette liquidation et à ce désastre ; c'est elle qui, désarmée, verra passer en des mains étrangères ces biens qui, depuis des siècles, étaient l'héritage de la famille, et dans cet universel naufrage sombrer jusqu'à l'honneur du nom, puisque le dernier des Mauferrand sera mort insolvable et aura fait banqueroute à ses engagements. A moins que, pour conjurer cette ruine, elle ne se décide à employer un remède héroïque, et qu'elle ne consente à cette mésalliance, qui, son père vivant, lui faisait horreur. Mais ce serait la pièce elle-même qui recommencerait.

Robert de Chacéroy a perdu au jeu une somme de six cent cinquante mille francs, qui ne lui appartenait pas. Ses commanditaires, mis en défiance, exigent le remboursement. Il n'a pu trou-

ver à emprunter ailleurs la somme aventurée au jeu : il se tue. Eh bien! mais, ce sont ses commanditaires qui sont volés de six cent cinquante mille francs. Et cette malheureuse Hélène, sa maîtresse, qui, pour se procurer cette somme, est allée frapper à toutes les portes, a crié son secret, s'est déshonorée, a déserté la maison conjugale, que deviendra-t-elle? Sa destinée ne va-t-elle pas être un drame nouveau dont la crise est ouverte justement par le suicide de son amant?

Grace de Plessans, après avoir, pendant quelques mois, dégringolé de déceptions en déceptions, comprend que décidément il n'y a rien à faire de l'inepte croque-notes à qui sa folie l'a rivée, qu'elle aime ailleurs, qu'elle est sur le chemin qui mène à toutes les hontes ; alors elle se tue. Et sans doute cela nous est tout à fait indifférent à nous autres, que son pianiste devienne ce qu'il pourra ; mais comment Grace n'a-t-elle pas réfléchi qu'elle partie, ce pauvre homme ne sera plus qu'une loque humaine, qu'après avoir bouleversé la vie de ce timide, elle lui laisse, avec l'horreur de l'avenir qui s'ouvre devant lui, les douloureux souvenirs d'un passé de cauchemar et le remords même de ce suicide dont il aura été tout au moins l'occasion? « Vous, parbleu! vous seriez bien tranquille, dit une petite femme dans une comédie de Meilhac : vous seriez noyé. Mais moi, qu'est-ce que je deviendrais ? » C'est là, exprimée sous une forme bouffonne, cette idée qu'après le suicide la situation reste aussi difficile et les choses sont un peu plus embrouillées qu'avant.

Dira-t-on, comme on le fait souvent, qu'il n'est pas nécessaire qu'une action se termine au dénouement, que dans la vie rien ne s'achève, tout

se continue, et qu'il est conforme à la réalité de voir sortir d'une catastrophe d'autres catastrophes et s'emmêler sans cesse l'écheveau des difficultés ? Ce serait n'avoir pas compris l'objection. En effet, lorsqu'il se débarrasse par le suicide d'un personnage dont il ne sait plus que faire, non seulement l'auteur ne dénoue pas la situation, mais, ce qui est beaucoup plus grave, et ce qui en matière de théâtre devient impardonnable, il ne répond pas à la question qu'il a lui-même posée. C'est ici le point essentiel. Une pièce de théâtre est en effet une question que pose l'auteur, et à laquelle il aperçoit diverses réponses, entre lesquelles il choisira la plus vraisemblable et la mieux en accord avec les données du problème telles qu'il les a lui-même disposées. De là vient tout à la fois l'intérêt dramatique et l'intérêt humain de son œuvre. Dans *Bertrade* voici la question que pose M. Jules Lemaître : Comment un grand seigneur, qui a conservé un certain sentiment de l'honneur et tout au moins le préjugé du rang, va-t-il se comporter pour échapper au désastre qui menace de l'engloutir ? Deux solutions se présentent à lui, toutes deux procédant logiquement d'un même fait, à savoir qu'un grand nom conserve, encore aujourd'hui, une valeur marchande. Le duc de Mauferrand a une fille ; cette fille, qu'il connaît à peine, qui a vécu loin de lui, qui a reçu dans un château de province une éducation antique, a le respect des traditions, l'horreur des vilenies et des compromis pour lesquels notre époque est si indulgente. Or un brasseur d'affaires, Chaillard, s'est mis en tête d'épouser la fille du duc de Mauferrand. Ce Chaillard est colossalement riche, et il peut

faire de nouveau couler le Pactole sur les terres de la vieille famille ruinée; c'est d'ailleurs un forban et une brute vaniteuse. Mauferrand peut vendre sa fille à ce brigand. D'autre part, le duc a reconnu dans une dame aux allures très respectables, et qui s'est introduite sous le prétexte de quêter pour quelque œuvre pieuse, une ancienne à lui, la petite Pâquerette, qui chantait si faux jadis à Bobino! C'était le bon temps, sous l'Empire, quand régnait le « tyran », pendant les dix-huit années de « corruption ». Et les deux survivants de cette époque lointaine évoquent leurs souvenirs, en un bout de dialogue qui est une pure merveille et qui a mis la salle en joie. Reste à savoir ce qu'est devenue Pâquerette depuis tant d'années que le duc l'a perdue de vue, et comment s'est opérée en elle une si complète transformation. C'est une personne de tête; elle a su faire une belle carrière. Sa spécialité était de se consacrer aux poitrinaires riches; elle a épousé le dernier en Autriche, est devenue comtesse de Rommelsbach, et, maintenant veuve, revenue en France, assoiffée de considération, elle entrevoit ce rêve de devenir duchesse. Mauferrand peut se vendre à cette gourgandine. — C'est entre ces deux partis que l'auteur lui a donné à choisir et c'est dans cette alternative que réside toute la pièce.

Va-t-il épouser les millions de Pâquerette acquis de la façon que vous savez ? Ce serait raide, comme dit le notaire : ce n'est pas impossible. Mauferrand est d'avis que nous vivons dans une « époque dégoûtante ». Pourquoi donc ménagerait-il les susceptibilités d'une société qu'il méprise et quel scrupule l'empêcherait de lui

jeter ce défi ? En privant de tous leurs droits les descendants des grandes familles, on les a affranchis de leurs devoirs ; ou plutôt ils n'en conservent qu'un, le seul qu'on ne puisse leur enlever, et qui est de faire durer cette famille et ce nom qui ont déjà duré pendant des siècles. Ils s'y prennent comme ils peuvent, et si les seuls moyens que leur laisse notre triste époque sont eux-mêmes des moyens « dégoûtants », cela n'a rien qui nous étonne. Sophismes, si l'on veut, mais auxquels Mauferrand peut être incliné par cette disposition de sa nature que l'auteur a eu soin de nous signaler : le besoin de luxe, le goût d'une vie ornée, d'une existence encadrée dans un décor fastueux. Que ne fera pas ce viveur, engourdi par la fête, pour retrouver autour de lui, jusqu'à son dernier jour, cette atmosphère de plaisir et de beauté ?

Ou bien va-t-il imposer à Bertrade le mariage Chaillard ? Et pourquoi pas ? Bertrade aime un cousin à elle, gentilhomme campagnard, avec qui elle se trouve en parfaite conformité de goûts. Elle souffrira de renoncer à ses innocentes fiançailles ; elle souffrira doublement d'être liée à un homme qui représente à ses yeux les plus mauvaises entre les puissances nouvelles. Mais c'est une fille obéissante, c'est une chrétienne résignée, c'est une aristocrate qui, elle, ne renie aucun de ses devoirs ; elle est, comme l'Iphigénie de Racine, prête pour le sacrifice. Si on lui persuade qu'elle seule peut, par ce mariage d'argent, sauver la famille, et qu'elle doit à l'intérêt collectif cette immolation personnelle, elle ira à l'autel en victime, mais elle y ira. Il suffit que l'ordre lui en soit donné ; et on ne voit pas

bien ce qui empêche Mauferrand, chef d'une illustre maison, de lui donner cet ordre au nom de toute une lignée d'ancêtres. Il sait de reste que les Mauferrand se sont fréquemment alliés à des familles de financiers, et qu'ils ont largement usé du procédé classique pour fumer leurs terres ; il peut croire qu'il continue la tradition. D'ailleurs il n'aime pas sa fille et il se rend vaguement compte qu'il ne peut en être aimé ; il a, toute sa vie durant, donné les preuves d'un égoïsme féroce, inlassable et impitoyable. Nous ne serions aucunement surpris de voir Mauferrand devenir le beau-père de Chaillard.

L'auteur pouvait adopter la première hypothèse ; c'eût été une manière d'insister surtout sur la veulerie où une longue habitude de la vie inutile aurait noyé le caractère de ce gentilhomme. Il pouvait choisir la seconde ; et il aurait donc, en ce cas, voulu nous mettre sous les yeux un phénomène de monstrueux égoïsme. Mais dans l'une ou dans l'autre, il aurait donné une réponse à la question dont il a provoqué l'examen. Il aurait montré comment, au prix de quels compromis ou de quels honteux trafics, un grand seigneur qui n'a gardé de l'héritage de ses ancêtres que le goût de la vie brillante et le dédain de la médiocrité, peut, dans une époque où tout a changé, soutenir encore le paradoxe de mener une existence seigneuriale. Peut-être nous aurait-il choqués, révoltés, scandalisés. Il ne nous aurait pas déçus. Le dénouement par le suicide est pour nous une déception, parce qu'il dispense l'auteur de prendre parti et de choisir entre les deux solutions sur lesquelles il a, pendant toute la soirée, concentré notre attention. A quoi bon

les agiter devant nos yeux, nous les représenter d'acte en acte modifiées par le progrès de l'action, éclairées tantôt d'un jour et tantôt d'un autre, si c'était pour les abandonner ensuite et si l'auteur en tenait en réserve une troisième, à laquelle d'ailleurs rien ne nous avait préparés ? Car l'idée du suicide ne s'impose pas du premier coup à l'être humain ; elle commence pas tenter et hanter le « sujet » ; or, aucun trait ne nous a fait prévoir que Mauferrand songeât à faire ses paquets. Il nous a bien parlé, en passant, de quelque vague tristesse; mais on serait triste à moins. Ce qui donne à la pièce son mouvement, ce qui en fait la progression, ce qui peut produire en nous l'étreinte de l'émotion, c'est que nous sentons le duc de plus en plus étroitement serré par la double alternative, comme par les deux branches d'un étau, et que nous sommes persuadés qu'il ne peut échapper. Si, au contraire, il a un moyen de s'évader, tout change; l'intérêt d'action disparaît; ce ne sont plus que conversations sans objet. Le dénouement par le suicide est cela même : une échappatoire.

Dans *la Rafale,* la question posée par M. Bernstein est la suivante : Comment un homme qui n'est pas un simple filou, et qui a perdu au jeu l'argent des autres, va-t-il faire pour ne pas sombrer complètement dans cette conjoncture terrible ? Quelles ressources lui offrent les conditions économiques, sociales, morales de notre monde moderne ? Quels moyens conserve-t-il de sauver quelques bribes d'honnêteté ? L'auteur lui en offre deux ; je ne dis pas qu'ils soient excellents, mais ce sont les deux seuls entre lesquels on lui laisse le choix. Une femme va

lui apporter la somme dont il a besoin ; elle a, pour lui, renoncé à sa propre situation, elle a rompu avec sa famille, elle s'est placée en dehors de la société : il peut, en échange de tant de sacrifices, faire de cette femme sa femme et commencer avec elle une vie nouvelle. Ou bien, il peut accepter les propositions de M. Lebourg, recevoir de lui la somme qui désintéressera ses créanciers, renvoyer sa maîtresse à un mari qui promet de fermer les yeux, et lui-même se faire oublier, vivre au loin. Obligé de subir l'une ou l'autre de ces nécessités, on comprend qu'il éprouve une indicible angoisse : son état d'esprit doit être pareil à celui du condamné, lorsqu'il ne reste plus aux juges qu'à délibérer sur l'application de la peine. Mais cette peine même, Robert sait qu'il dépend de lui de s'y soustraire. Le coup de pistolet libérateur brisera la porte de sa prison. Cela nous explique son calme. Les stoïciens avaient fait du suicide une vertu ; aussi le sage suivant leur formule ignorait-il les troubles de l'âme et envisageait-il avec sérénité les pires servitudes, ayant toujours à sa disposition le moyen de s'en libérer.

Dans *la Marche nuptiale*, la question posée par M. Bataille est celle-ci : qu'une jeune fille, de conscience droite et scrupuleuse, d'éducation chrétienne, commette, dans un moment d'égarement, cette folie de se sauver avec un amant ; le jour où les écailles lui seront tombées des yeux, que va-t-elle faire? Grace de Plessans a joué dans une minute toute son existence. Née d'une bonne famille, grandie en province, vertueuse, pieuse, mystique même, elle a cru trouver dans son professeur de piano, Claude Morillot, l'homme désin-

téressé, généreux et noble, qui sera pour elle le compagnon idéal. Quelques semaines de vie en commun, et elle a pleinement reconnu l'immensité de son erreur. Ce Morillot est, dans toute la force du terme, un pauvre être, sans initiative, sans volonté, sans courage : il n'a même pas enlevé la jeune fille, il s'est laissé enlever par elle. Sans talent comme sans énergie, ce premier prix du Conservatoire de Nancy va tâcher de végéter dans un petit emploi que lui obtient sa compagne. Il a une mentalité tellement incertaine qu'il ne distingue pas très bien les notions les plus élémentaires de bien et de mal : il vole deux cents francs dans la caisse de son patron pour louer à sa femme un piano d'où la mélodie emportera leurs deux âmes vers les régions éthérées. C'est un inconscient. La gaffe est complète, absolue, et probablement irrémédiable. Grace va-t-elle céder à la tentation qui guette à Paris — et ailleurs — toute fille jeune, jolie et qui s'est mise dans une situation fausse? M. Lechatelier, le patron de l'infortuné Claude, s'est tout de suite épris d'elle et, habitué qu'il est à ne guère trouver de cruelles parmi les femmes de ses employés, il lui a fait des propositions aussi claires que déshonnêtes. Grace l'a remis à sa place, avec une dignité parfaite, dans une scène joliment conduite. Mais ce Lechatelier s'obstine ; n'ayant pas réussi par la brutalité, il change de tactique, soumet Grace à un siège en règle, découvre pour la séduire des ressources inattendues de délicatesse et de réserve. Un moment vient où, tout en repoussant Lechatelier, elle sent qu'elle l'aime. Deviendra-t-elle la femme entretenue? Ou va-t-elle continuer, dans le logis misérable, entre la cage du canari

et le piano de louage, entre le garçon d'hôtel familier et les voisines babillardes, entre le mari qu'elle méprise et l'enfant qui risque de ressembler à son père, une vie d'humiliation et de lent enfoncement dans l'ignoble médiocrité? Le mysticisme deviendra-t-il chez elle mysticisme de la chair ou esprit de sacrifice? Elle peut être une grande amoureuse ou une sœur de charité. Ou plutôt, s'il est vrai que, comme le répète l'auteur, Grace ait une âme de chrétienne, elle est tenue de devenir une martyre. Car il n'y a plus pour elle qu'une forme de l'honnêteté, c'est de subir jusqu'au bout les conséquences de sa faute. Qu'elle devienne de ce Morillot l'épouse en justes noces, devant Dieu et à jamais! Qu'elle subisse le contre-coup de la sottise et de l'indélicatesse qui se combinent dans la belle âme de ce personnage! Au surplus, elle ne sera pas la première qui, après le rêve envolé, se sera résignée à la réalité. Si toutes les femmes qui ont trouvé leur mari peu semblable à leur fiancé, avaient quitté le domicile conjugal, on est effrayé de songer combien il y aurait de foyers déserts. Et peut-être, puisqu'il y a chez Grace une tendance à l'exaltation religieuse, trouvera-t-elle, dans son sacrifice quotidien, une sorte d'âpre et d'atroce jouissance. La pièce, en se terminant sur cette perspective d'un long sacrifice, aurait eu sa beauté. En ouvrant à Grace la porte de sortie du suicide, M. Bataille a supprimé lui-même l'intérêt de l'étude qu'il avait ébauchée.

Tel est le vice fondamental du dénouement par le suicide : il est le procédé qui sert à éluder la question, il permet à l'auteur de se dérober aux nécessités logiques de son sujet ; c'est le dénoue-

ment postiche, plaqué, artificiel. De ce défaut initial d'autres découlent. D'abord en ce qui concerne l'architecture dramatique. On se souvient de l'importance que donnait Dumas au dénouement : il en faisait la pièce maîtresse de tout l'édifice. « Un dénouement est un total mathématique. Si votre total est faux, toute votre opération est mauvaise. J'ajouterai même qu'il faut toujours commencer sa pièce par le dénouement, c'est-à-dire ne commencer l'œuvre que lorsqu'on a la scène, le mouvement et le mot de la fin. On ne sait bien par où l'on doit passer, que lorsqu'on sait bien où l'on va. » Il se peut que Dumas exagérât à plaisir cette théorie, et que dans les dénouements de ses propres pièces sa fantaisie ait plus d'une fois dérangé cette rigueur mathématique. Il reste qu'il doit y avoir une harmonie entre les diverses parties de l'œuvre et que les moments successifs de l'action doivent être autant d'étapes qui nous acheminent vers un but entrevu d'avance. Le suicide n'était certes pas le but entrevu par les auteurs des pièces que nous analysons lorsqu'ils ont commencé d'imaginer intrigue et personnages, et il est difficile d'admettre que chacune de ces comédies n'ait été conçue que pour vanter à nos contemporains les charmes de la mort volontaire. Ce sont tout uniment des pièces qui dévient en route et aboutissent à un point vers lequel elles n'étaient pas orientées. D'autre part l'auteur, au cours de son œuvre, n'est pas protégé contre lui-même par une crainte salutaire, il devient libre d'accumuler les invraisemblances, les situations extraordinaires et de s'engager dans une impasse — s'il ne se sent pas retenu par l'obligation de trouver un moyen vraisem-

blable, logique, humain, pour sortir de la situation difficile où il se place. Il peut multiplier à son gré les scènes violentes, brusques, imprévues. Nous nous demandons: à quoi tout cela aboutira-t-il? Or les situations théâtrales n'ont de valeur, de mérite et de force, que d'après la conclusion qu'en sait tirer l'auteur.

Comme l'architecture de la pièce devient arbitraire, de même en est-il pour la composition des caractères. Ils restent flottants, inconsistants, attendu qu'ils ne sont pas soutenus par la forte armature dont un dénouement logique est la partie essentielle. Maintes fois, dans ces pièces, nous avons constaté des incertitudes, des obscurités. M. Jules Lemaître lui-même, qui est un moraliste si avisé et dont la psychologie est toujours si souple et si sûre, ne s'est pas entièrement tenu en garde contre ce danger. Nous ne voyons pas toujours très clair dans l'âme de ses personnages. Ce ne doit pas être une âme très compliquée que celle du financier Chaillard; pourtant nous en arrivons à ne plus savoir au juste s'il souhaite d'épouser Bertrade par pur intérêt ou si l'amour ne se serait pas mis de la partie. Dans *la Marche nuptiale,* après avoir vu Grace repousser si nettement les avances de Lechatelier, nous ne comprenons pas, mais pas du tout, comment elle accepte de venir s'installer chez lui et jouer avec le feu. Pas davantage nous n'étions préparés à voir cet usinier viveur de Lechatelier se changer en un amoureux transi et fatal. L'auteur est dispensé de tenir aucun compte de la réalité, et il peut à son gré inventer des fantoches qu'au besoin il grime en croquemitaines. C'est dans *la Rafale* que ce défaut

éclate en son plus beau jour. Car on nous donne ce Roger de Chaceroy pour un gentilhomme intraitable sur les questions de point d'honneur. Il faut voir de quel air hautain il se promène à travers la pièce. Lui faire accepter de l'argent d'une femme, il n'y faut pas même songer, et tandis que l'infortunée Hélène s'ingénie à lui trouver la somme dont il a un si pressant besoin, sa crainte constante est que le chevaleresque Roger puisse soupçonner son intervention dans l'affaire. Qu'on s'avise, en lui payant ses dettes, de lui imposer des conditions, pour qui le prend-on ? Il toise sévèrement M. Lebourg, qui a eu cette inconvenance et si bien prouvé par là qu'il n'est qu'un croquant. Pourtant ce gentleman, à l'honneur si chatouilleux, nous savons que, depuis longtemps, il n'a pour toutes ressources d'existence que le jeu. L'abus de confiance qualifié qui va faire de lui un client de la correctionnelle, n'est que le dernier épisode d'une vie d'expédients. Comment une âme peut-elle être à la fois aussi gangrenée et aussi pure ? Et depuis quand le joueur qui vit de son jeu conserve-t-il cette blancheur de conscience qui fait songer à la blanche hermine ? Cela nous déconcerte. Nous avons toutes les peines du monde à croire ce qu'on nous en dit.

Quant à la psychologie d'Hélène, nous avouons qu'elle nous stupéfie. Qu'une femme qui, bien entendu, est une honnête femme, découvre que son amant est un voleur et qu'elle continue de l'aimer; que voulant se procurer la somme énorme dont cet escroc a besoin pour se refaire, elle ait le front de la demander à un homme qui l'a aimée et dont elle a repoussé la recherche, et

qu'elle invective son père sous prétexte que ce père lui refuse l'argent dont elle veut faire un usage si particulier, cela nous paraît à peu près insensé. A quel délire est en proie cette forcenée? Dans quel monde cela se passe-t-il? Et d'où vient qu'on puisse jeter si allégrement le défi à toute vérité humaine?

Ce n'est pas nous qui imposons aux auteurs les sujets qu'ils traitent, mais une fois qu'ils les ont choisis, ils se doivent à eux-mêmes et ils nous doivent de les traiter complètement. Les auteurs des pièces que nous étudions n'ont pas eu le courage de pousser jusqu'au bout des situations qu'ils ont eux-mêmes estimées trop pénibles. Car toutes ces pièces ont un caractère commun qui est l'amertume. *Bertrade* est une satire très vigoureuse et très âpre. *La Rafale* est le récit d'une aventure atroce. *La Marche nuptiale* est une sorte de dérision du rêve, des aspirations généreuses et tendres. A ces drames sombres eût convenu une conclusion assortie. En bonne logique le duc de Mauferrand eût épousé l'ancienne cocotte. Chacéroy eût accepté l'argent d'Hélène et l'eût reperdu, Grace fût devenue la maîtresse de Lechatelier. Au contraire le suicide, d'après la convention littéraire et morale, passe pour une expiation; le public est d'avis qu'il appelle la pitié et que c'est un moyen d'éviter de plus grands malheurs.

Je sais bien ce que pourraient répondre, avocats dans leur propre cause, les écrivains qui tiennent pour l'emploi du suicide au théâtre. Ils nous diraient que, malgré tout, le suicide est lui-même un épisode, plus ou moins fréquent, de la réalité, et que jamais les dramaturges n'ont cru devoir s'interdire de le transporter au théâtre. Ce ne

sont pas seulement les écrivains romantiques et Shakspeare et les anciens qui l'ont employé pour dénouer leurs plus sombres drames, mais nos écrivains classiques en ont fait une belle consommation. La *Rodogune* de Corneille se termine par le suicide de Cléopâtre. Dans *Andromaque*, Hermione se tue sur le corps de Pyrrhus. Dans *Iphigénie*, c'est Eriphyle qui se poignarde sur l'autel où Iphigénie devait être immolée. Phèdre absorbe un poison qu'elle tient de Médée, etc. Mais les comparaisons qu'on fait de notre comédie moderne avec la tragédie classique pèchent toujours par la base, car la question est de savoir si l'éloignement dans le passé et le prestige de l'histoire ne font pas toute la différence entre le tragique et le mélodramatique. Aussi bien l'objet de la comédie de mœurs n'est pas le même que celui de la tragédie. La tragédie nous met sous les yeux les effets de la passion portée à son paroxysme ; la comédie a pour objet de nous montrer le train de la vie ordinaire ; elle ne doit donc pas donner au « fait divers » plus d'importance et plus de fréquence qu'il n'en a réellement. Que dans certains cas, et dans tel concours de circonstances où il jaillit du sujet même, le dénouement par le suicide en vaille un autre, cela n'est pas impossible. La plupart du temps, il n'est qu'un expédient. C'est, en art comme dans la réalité, un coup de désespoir ; c'est l'aveu d'impuissance et la dernière ressource du dramaturge embarrassé de conclure.

15 novembre 1905.

LE THÉÂTRE DÉLIQUESCENT.

Le théâtre agit-il sur les mœurs ? Est-ce au contraire la société qui façonne la comédie à son image ? Ce qui est certain, c'est que chaque société a, comme on dit, le théâtre qu'elle mérite. Or les plus optimistes accordent que la société où nous vivons aujourd'hui n'est pas parfaitement calme, ordonnée et bien portante. Elle cherche avec inquiétude où est le vrai, et elle s'ingénie à le poursuivre hors des voies coutumières. Elle tient le bon sens pour suspect, et d'avance est favorablement disposée pour toutes les bizarreries. Elle se précipite vers les nouveautés ; ou encore elle tire des doctrines anciennes, par une fantaisie d'interprétation, des conséquences inattendues. Elle ne se soucie pas de savoir si la ruine de certaines notions, contre lesquelles on s'acharne, n'entraînerait pas celle même de l'édifice social. Elle s'apitoie sur ceux que naguère elle eût condamnés ; elle s'attendrit sur des cas aux-

quels on avait refusé jusqu'alors de s'intéresser ; elle s'émeut à faux. C'est le désarroi des consciences, et ce sont les égarements de la sensibilité.

Cette moderne déliquescence devait, de toute nécessité, se traduire au théâtre. Elle nous vaut notre plus récente « formule » dramatique. Nous avions eu, il y a une quinzaine d'années, la « comédie rosse » conçue dans un accès de misanthropie et destinée à nous montrer dans l'humanité un ramassis de coquins, dans la vie un perpétuel cauchemar. Puis, par besoin de réaction, nous avons passé à la « comédie rose » qui nous réconciliait avec nous-mêmes, et faisait de nous les amis de tout le genre humain. Voici venir une ère nouvelle, celle du « théâtre déliquescent ».

Ce genre de théâtre n'est pas né d'hier, et nous avons eu occasion déjà d'en signaler plus d'un essai : nous assistons maintenant à son épanouissement. Il prend, par exemple, avec les *Mouettes* de M. Paul Adam, des allures philosophiques. Car dans cette pièce, et cela se voit tout de suite, l'affabulation dramatique ne sert qu'à illustrer une idée. C'est un cas de conscience qui est débattu devant nous, c'est un problème à la solution duquel on nous convie. Comme dans beaucoup d'autres pièces, la question en cause est celle du mariage, ou plutôt du divorce. Et jusqu'ici on avait indiqué bien des mobiles parmi ceux qui peuvent disloquer les ménages : l'intérêt, la passion, la jalousie, le caprice et toutes les sortes de colère, de rancune et de haine; il restait à chercher s'il n'y a pas lieu, en certains cas, de divorcer par amour, et par piété chrétienne... C'est en quoi consiste le « problème » des *Mouettes*.

Dans un coin de Bretagne, le docteur Kervil, homme de petite santé et de ressources chétives, mène une existence médiocre. Il est instruit ; c'est un chercheur ; il se croit à la veille de trouver un sérum qui pourrait sauver des milliers et des milliers d'existences. Mais il faudrait, pour arriver au succès, procéder à des expériences coûteuses. C'est pourquoi la découverte manquera probablement d'aboutir. Kervil ne deviendra ni un bienfaiteur de l'humanité, ni même un homme célèbre. Il continuera de soigner, avec un zèle désintéressé, les gens du pays. Il a près de lui sa femme, Yvonne, qu'il aime d'une affection profonde et tranquille. Une cousine, Adrienne, jeune veuve, séduisante et riche, est venue passer quelque temps chez les Kervil et demander au calme provincial et à l'air salin un remède contre les fatigues de l'hiver parisien. Elle éprouve, auprès de Kervil, si différent des hommes de son monde, un petit frisson de surprise qu'elle prend pour de l'enthousiasme ; Kervil, de son côté, n'est pas insensible aux grâces de sa brillante cousine. Cela ne va pas plus loin, et, l'automne survenant, cette ébauche de roman s'évanouirait dans les premières brumes. Mais ce serait compter sans Chambalot. Et il est inévitable que Chambalot surgisse, puisqu'il est l'homme du destin, celui qui a été créé par un décret nominatif de la Providence pour jeter le trouble dans ces cœurs paisibles.

Ce Chambalot, autour de qui gravite toute la pièce, et sur le portrait duquel l'auteur a concentré son effort, est certainement le plus grossier personnage que, depuis longtemps, nous eussions vu à la scène. Il rendrait des points

même au Jean Giraud de Dumas et même au Lechat de M. Mirbeau. C'est un butor ; c'est le butor. Il s'étale avec impudence dans son cynisme de malotru : il parle fort, fait taire les gens, fume devant les dames, se sert le premier à table et commet toutes les incongruités qui concernent son état. Nous connaissons beaucoup de gens mal élevés, et l'on ne peut dire que la peinture en puisse être une nouveauté. Ce qui fait pourtant l'originalité de Chambalot, c'est que chez lui le raisonnement s'ajoute à la nature et la pratique s'appuie sur une théorie. Sa goujaterie s'autorise des plus récentes hypothèses mises en circulation par la philosophie ou par la science. N'oppose-t-on pas, depuis quelque temps, au vieil idéal de charité qui divinisait la faiblesse, l'éloge de la force triomphante, et n'est-ce pas lui qui ressort de théories fameuses, d'ailleurs plus ou moins déformées? L'histoire naturelle a sa loi de la concurrence vitale, mise en lumière par Darwin. La philosophie allemande a son type du surhomme dessiné par Nietzsche. Les sociologues ont lancé l'idée d'une supériorité des Anglo-Saxons due à leur individualisme. Chambalot est darwinien et nietzschéen ; c'est un homme fort d'après les recettes qui font les peuples forts. Sus aux timides et mort aux faibles ! Chambalot s'applique à lui-même le bénéfice de ses idées, écrasant les caniches sous les roues de son automobile et noyant ses concurrents dans l'océan de ses réclames pharmaceutiques. Mais il ne se contente pas d'opérer pour son compte : il fait de la propagande, et ce sont précisément les devoirs de son apostolat qui l'amènent à bouleverser le ménage de Kervil.

Car il s'avise qu'avec un peu de fortune et de

loisir, avec une situation sociale plus sortable, Kervil pourrait développer tout son être, donner à son énergie toute son expansion, et fabriquer enfin ce sérum que lui, Chambalot, se chargerait de signaler au monde par les mille voix de la publicité. Comment arriver à cet enviable résultat ? En amenant Kervil à divorcer d'avec Yvonne, pour épouser sa riche cousine Adrienne. C'est à quoi il s'agit de déterminer les intéressés, et c'est à ce beau travail que Chambalot va employer sa hâblerie brutale et ses sophismes impérieux. Il n'a pas beaucoup de peine à convaincre Adrienne, déjà attirée vers le séduisant docteur ; et il obtient même un demi-consentement de Kervil, qui est un esprit faible. Reste Yvonne. Celle-ci, qui aime son mari, qui est jalouse d'Adrienne, est en outre et surtout chrétienne. Quels arguments faire valoir auprès d'elle, sinon des arguments tirés du christianisme même ? N'est-il pas vrai que le christianisme conseille de se sacrifier? Tout l'artifice consistera donc en ceci : suggérer à Yvonne qu'elle agit en mauvaise chrétienne, si elle refuse de s'immoler au bonheur et à l'avenir de son mari.

Adrienne d'abord, Chambalot ensuite s'évertuent à endoctriner la pauvre femme. Ils réussissent avec une aisance qui ne laisse pas de nous surprendre. C'est Yvonne qui a maintenant hâte de disparaître : « Jean va s'affaiblir et mourir, gémit-elle. Voilà le fait réel, positif. Rien de mon affection ne peut le sauver, ni lui, ni les milliers de victimes que protégera demain son génie. Je suis incapable de lui préparer ce repos nécessaire, de chasser d'ici les ennuis et les peines qui le détruisent. Telle est l'évidence... Et puis, de l'autre côté, voici celle qui tient dans ses mains

la fortune et dans son cœur l'amour, et un amour capable, le sien, de reprendre à la mort l'homme que j'adore plus que tout. Elle peut, elle. Moi, je ne puis pas. Et vous me demandez si je dois sacrifier la vie de Jean..Et si je réponds : « Non, non, je ne le puis pas ! » si ma conscience crie : « La charité veut que tu t'immoles, pour celui qui ressuscitera afin de racheter les hommes de la maladie et de la mort »; si ma conscience crie cela par la voix de Dieu même, vous me dites, vous, que je suis dans l'erreur... Dans l'erreur ! Non, non, ce n'est pas l'erreur. » Telle est l'exaltation de dévouement, la folie de suicide mystique, par laquelle cette nouvelle convertie étonne et déconcerte l'égoïsme même du satanique Chambalot.

Après cela, les époux vont-ils divorcer, et Kervil acceptera-t-il le sacrifice de sa femme ? Peu importe. Si l'auteur a reculé devant un dénouement qui eût été la conclusion logique du drame, la signification de son œuvre n'en est pas changée. Ce qui est ici caractéristique, c'est qu'une fois posé ce bizarre « problème » des *Mouettes*, on ait présenté comme défendable une solution qui est proprement une monstruosité, et qu'on l'ait supposée conforme à l'esprit du christianisme. Cela même est la marque de la déliquescence.

Car toutes les raisons invoquées pour amener Kervil au divorce sont puériles. Supposez que le fameux sérum ne soit qu'une drogue et le savant docteur qu'un raté, toute la thèse s'écroule. Depuis quand voit-on qu'épouser une brillante mondaine soit l'infaillible moyen de servir la science? Emile Augier, dans *Un beau Mariage*, avait, avec assez de force, soutenu le contraire. Pasteur était-

il riche, lui qui a — réellement — sauvé tant de vies humaines ? Mais quand il serait cent fois établi que Kervil eût intérêt à épouser sa cousine, où est donc la morale qui de l'intérêt fait le devoir ? Et cette confusion n'est-elle pas justement la ruine de toute morale ?

De bonne foi l'auteur a cru qu'il dessinait, dans le personnage d'Yvonne, une figure d'héroïne chrétienne. Plusieurs de nos contemporains ont si bien perdu jusqu'à l'intelligence de l'idée chrétienne, qu'ils confondent l'esprit de sacrifice avec l'abandon de soi, la résignation avec l'oubli de la dignité, la bonté avec la lâcheté et la pitié avec la sottise. Parce que vous êtes chrétienne, si votre mari suit son instinct qui le pousse aux amours vagabondes, vous devrez souffrir en silence et éviter de contrarier ce mâle en qui la nature a mis le goût du plaisir. Parce que vous êtes chrétienne, si votre mari vous exploite et vous vole, vous devrez subir avec résignation ce genre d'escroquerie en famille. Et si la fantaisie lui vient de vous planter là, parce qu'il a trouvé ailleurs une opération plus avantageuse, vous devrez l'y aider, à moins de cesser d'être chrétienne. Car il a été dit : « Vous tendrez l'autre joue... » A ce compte, le rôle d'épouse chrétienne serait la plus épouvantable duperie. On oublie que la piété n'exclut pas nécessairement le bon sens et que, si le christianisme nous ordonne de sacrifier tout ce qui est chez nous vanité, orgueil et sentiments égoïstes, il nous commande non moins expressément de lutter pour le bien. L'épouse n'a pas seulement le droit, elle a le devoir, en se défendant elle-même, de défendre son mari contre tous les pièges et contre toutes les tentations aux-

quelles la faiblesse masculine n'a que trop de penchant à céder : c'est à elle surtout qu'il appartient de lutter pour la perpétuité de l'union contractée en vue de tous les hasards de la vie et pour la souffrance comme pour le bonheur. Yvonne devait dire à son mari : « Votre Chambalot est un misérable et votre Adrienne est une intrigante. Quant à vous, je vous sais faible : je ne faillirai pas à mon devoir qui est de vous protéger. Je n'ai pas manqué à la foi que je vous ai jurée devant Dieu : je ne vous rendrai pas votre parole. Vous m'avez prise : je vous garde ! » Ce langage eût été tout uniment celui d'une piété saine et vigoureuse. Mais la piété d'Yvonne est alanguie, faussée, pervertie par l'atmosphère d'une époque où il semble que toutes les énergies s'énervent et toutes les forces se dissolvent...

Avec la nouvelle pièce de M. Bataille, *Poliche,* nous ne quittons ni la Comédie-Française, ni le genre sentimental, ni la discussion des problèmes moraux. Car il y a ici un problème : celui de savoir si nos bons fêtards ont l'âme triste ? Ceux qui ne se sont jamais posé cette question, ou à qui elle semble de peu d'intérêt, ne comprendront jamais ni pourquoi M. Bataille a écrit sa pièce, ni pourquoi elle a été accueillie sur la première scène française.

Le début nous avait lancés en pleine folie-vaudeville. Nous sommes dans quelque Saint-Cloud, après la saison finie : une bande joyeuse, arrivée en automobile, envahit le hall d'un restaurant démeublé et désemparé. Il y a là une jeune veuve, Rosine de Rinck, une femme mariée, Pauline Laub, et une femme entretenue, Thérésette : cela fait trois gourgandines. Il y a un jeune officier, Saint-

Vast, venu à cheval et qu'on appelle pour cette raison « le Centaure » : il s'est joint, depuis deux jours, à la troupe en goguette, et il a, tout de suite, fait la conquête de ces dames, obtenu un rendez-vous de Rosine pour le soir, et un autre de Pauline pour le lendemain. Mais il y a surtout Poliche, l'amusant, le désopilant Poliche, le boute-en-train de toutes les parties, toujours en travail de quelque invention impayable et de quelque énorme bouffonnerie. Poliche est l'amant de Rosine. Sanglé d'un tablier, il revient de la cuisine où il est allé confectionner une omelette, quand il surprend sa maîtresse en train de se faire embrasser par Saint-Vast. Un autre prendrait la chose au tragique, Poliche la prend à la blague. On est farceur ou on ne l'est pas. — A cette esthétique et aussi à cette moralité nous nous empressons de reconnaître le répertoire du Palais-Royal et des Variétés. On va rire...

Erreur ! La comédie gaie n'était que la préface d'un drame larmoyant. Celui-ci commence au second acte, où Poliche s'épanchant dans le cœur d'un ami, nous révèle sa psychologie. Sa vie a son secret, et son âme a son mystère. Venu de Lyon tout exprès pour être parisien, il a rencontré Rosine, en est tombé éperdument amoureux, a cherché avec anxiété les moyens de lui plaire. Une plaisanterie un peu grosse, qu'il a hasardée certain soir, ayant déridé la jeune femme, il en a conclu qu'il aurait chance de réussir auprès d'elle à titre de bon garçon sans importance : il sera celui dont on s'amuse et qui ne compte pas. Son sort était fixé. Il s'est installé dans ce rôle du « type rigolo ». Mais ce rôle lui pèse. Il souffre mille morts sous cette tunique de Nessus de la

bouffonnerie, ayant, par nature, le cœur tendre. Percevez-vous l'atrocité de la situation et le dramatique de ce double jeu ?

Mais les circonstances vont permettre à Poliche de dépouiller ce costume d'emprunt, d'enlever son faux-nez et de montrer son véritable visage. Rosine traverse une crise. Elle vient d'être cruellement lâchée par le beau Saint-Vast, qui est allé rejoindre Pauline Laub. Nous avons même assisté à une scène entre les deux rivales, dans laquelle l'auteur s'est efforcé de faire tenir un monde de perversité féminine. Rosine a besoin d'être consolée ; il lui faut sentir auprès d'elle de la tendresse, une mélancolie qui s'harmonise à la teinte de son âme en deuil. C'est le moment que le confident de Poliche choisit pour démasquer son ami. Poliche et Rosine pleurent ensemble. Fuyant le monde où l'on s'amuse, ils feront, dans la retraite, le plus délicieux ménage de tourtereaux.

Ils ont choisi Fontainebleau pour y abriter leur nid. C'est un nid où on s'ennuie ferme. On fait la partie de dominos avec des voisins campagnards ; on tire à l'arbalète pour tuer les mouches et les heures ; on élève des poissons rouges, on fait tourner les tables. Ce n'est pas très passionnant. Tout à coup, dans ce morne tête-à-tête, une amie de Rosine, Thérésette, vient jeter le nom du beau Saint-Vast. Il paraît qu'il s'est repris de goût pour Rosine, qu'il voudrait la ravoir. C'en est fait : toutes les ardeurs mal éteintes se rallument dans le cœur d'Ariane. Elle brûle pour l'infidèle. Et Poliche ne s'y trompe pas. Que va-t-il faire ? Il est bon, il est intelligent, il sait comprendre les choses : il conduit Rosine à la

gare. C'est le dernier acte, ou plutôt le dernier tableau, représentant un buffet de gare, dans la nuit. Rosine attendrie, reconnaissante, et qui a offert — sans conviction — de rester, part vers l'amour. Poliche retournera à Lyon ; il rentrera dans la vie bourgeoise ; il se rangera. Triste ! triste !

On me dit que ce personnage de Poliche a été pris sur le vif, calqué sur un original que tout Paris a connu ; on ajoute que ce monde de la fête est une partie de la « comédie parisienne », et que le théâtre a bien le droit d'en peindre les mœurs. Je n'en disconviens pas, — quoique d'ailleurs je n'en voie guère la nécessité. La vérité de la peinture eût donc consisté à nous présenter ce monde tel qu'il est et à faire ressortir la hideuse vilenie des types qui le composent. Ce Poliche, pitre par amour et qui fait les intérim auprès d'une drôlesse, est parfaitement écœurant. Nous le donne-t-on donc pour un triste sire ? Lui fait-on tenir un rôle de pleutre et de grotesque ? Nullement. On lui fait verser de vraies larmes, pousser de vrais sanglots, afin qu'ils provoquent en nous cette émotion et cette sympathie que nous accordons à toute douleur sincère. On nous invite à apprécier pour ce qu'elle vaut la délicatesse de son âme. Dès qu'il se rend compte que Rosine est, pour son rival, en proie au grand amour, il dompte sa colère, étouffe sa propre souffrance et ne songe plus qu'à plaindre celle sur qui s'est abattue la fatalité de la passion. Alors, il devient doublement sublime, car il l'est avec simplicité. Il renonce, il se résigne, il renvoie sa maîtresse à cet amour qu'elle ne peut oublier et qu'elle a dans le sang. Quand, au dernier acte,

la toile s'est levée sur une voie de chemin de fer, nous n'avons pas redouté, un seul instant, que Poliche s'allât jeter sous les roues du train qui emporte l'infidèle. Cela était bon pour les mélodrames d'autrefois. Il s'en ira, sans se plaindre, ce Poliche: il se consolera peut-être. N'y a-t-il pas, dans ce drame des séparations, bien de la mélancolie?... Je pense qu'il y a surtout, dans cet étalage de fausse sensibilité, bien de la niaiserie.

Si la pièce de M. Bataille est trop souvent languissante, celle de M. Henry Bernstein, *Le Voleur*, est, au contraire, toute en mouvement; elle vous empoigne dès les premières scènes et ne vous laisse plus respirer. Aimez-vous les romans policiers ? En voici un qui, pour l'invention ingénieuse, la combinaison savante et la logique dans l'agencement des faits, atteint à la perfection. M. et Mme Lagarde ont, comme hôtes, dans leur château de campagne, leurs amis Richard et Marie-Louise Voysin, un gentil ménage d'amoureux. Marie-Louise adore son mari ; et nous en avons eu la preuve sous les yeux. Le fils de la maison, le jeune Lagarde, un gamin de dix-neuf ans, ne s'avise-t-il pas de faire la cour à Marie-Louise ? Celle-ci, qui a pu être coquette, car elle est jeune et gaie, signifie, aussi catégoriquement qu'il est possible, à Chérubin, qu'il n'y a rien à faire. Le drame ne va pas tarder à apparaître. Depuis quelque temps, des sommes importantes disparaissent du tiroir de Mme Lagarde : vingt-mille francs, environ. Il faut que le voleur soit dans le château même. Pour le découvrir, on s'est adressé à un ancien magistrat, policier amateur qui s'est installé au château. Celui-ci vient de

déclarer, ce soir même, que son enquête était terminée. Et devant les Lagarde et les Voysin réunis, il affirme que le voleur est le jeune Fernand, le fils de M. Lagarde ! Invité à comparaître, Fernand avoue... Le rideau baisse, et nous restons terrifiés par l'horreur de ce drame de famille.

La toile se relève. Richard Voysin et Marie-Louise sont remontés dans leur chambre. On cause. Très vite le mari découvre que la personne qui a volé les vingt mille francs, c'est sa femme. Marie-Louise s'humilie et s'excuse dans une confession éplorée. Oui, elle a volé. Mais c'est parce que, lancée dans un monde riche, avec de médiocres ressources, elle a voulu, pour être aimée de son mari, arborer des toilettes aussi élégantes que celles des autres femmes. Elle a volé pour payer ce luxe, et c'est une preuve d'amour. Tel est le second coup de théâtre.

Voici le troisième. Car je vous ai dit qu'on ne nous laisse pas languir. Au moment où il se sent près de s'attendrir et de pardonner, Richard est soudain touché par un soupçon. Pourquoi le jeune Fernand, tout à l'heure, a-t-il assumé l'horrible accusation de vol ? Et pourquoi serait-ce, sinon parce qu'il est l'amant de Marie-Louise ? Sur ce soupçon du mari, le drame repart et se lance à fond de train dans une grande scène de jalousie avec larmes, prières, menaces de suicide et le reste.

Après ce grand débordement de pathétique, la source semble un peu tarie. Le troisième acte est moins plein, moins vigoureux, moins intense. Il fallait conclure, et c'est ici que l'auteur a témoigné de quelque embarras. Notez que, le lendemain matin, les infortunés parents ne sont

pas encore détrompés et croient toujours leur fils coupable. M. Lagarde a résolu d'envoyer le jeune Fernand se faire oublier et se régénérer au Brésil, lorsque Marie-Louise crie qu'elle est la coupable. Fernand ne partira pas, puisqu'il est innocent. Ce sont les Voysin qui partiront à sa place. Là-bas, dans la retraite, Richard Voysin aura le loisir de refaire l'éducation de Marie-Louise et de la convaincre qu'une femme de la société, quand elle est en villégiature chez des amis, doit s'abstenir de forcer les tiroirs... Voilà, s'il en fut, du théâtre d'action. Ce qu'on appelle de ce nom, c'est le théâtre où sentiments, caractères, mœurs, milieu, sont sans importance. Rien n'y signifie que les faits et leur agencement. Cela pourrait se passer chez les sauvages; qu'est-ce qui empêcherait, par exemple, qu'on eût volé le grand fétiche, qu'un innocent fût accusé, qu'on découvrît enfin le vrai coupable? Et la pièce pourrait se jouer en pantomime, ce qui est le signe lui-même auquel on reconnaît un chef-d'œuvre dans ce genre de théâtre.

Tout de même, et si peu d'intérêt que cela puisse avoir, il est impossible que nous ne réfléchissions pas au genre « d'action » qu'on vient d'étaler sous nos yeux. L'an dernier, dans *La Rafale*, M. Bernstein avait choisi pour héroïne une femme qui suppliait son père de lui donner l'argent dont elle paierait les dettes de son amant, un affreux aigrefin. Il nous invitait à plaindre la grande amoureuse pour sa sincérité, en même temps qu'à admirer la fierté d'âme de l'aigrefin. Cette fois, il a pris pour personnage principal une voleuse. Cette voleuse, la rend-il méprisable, haïssable? Nullement. Elle est si jolie, si gracieuse, si câline, d'un

charme si enveloppant ! Nous ne sommes pas de marbre. Elle s'habille si bien! Devant ces toilettes qui sont des œuvres d'art, aurons-nous l'indiscrétion de rechercher avec beaucoup de sévérité d'où vient l'argent? Elle souffre si véritablement ! Surtout elle est si amoureuse ! Et n'est-ce pas la première qualité que nous apprécions chez une femme? Vraiment, nous n'arrivons pas à maudire Marie-Louise. Nous envierions plutôt ce mari aimé jusqu'au crime. Hélas ! jamais une femme ne s'est faite voleuse pour nous plaire...

Le drame vigoureux de M. Bernstein est la forme brutale du théâtre déliquescent, comme la comédie de M. Bataille en est la forme sentimentale et la pièce de M. Paul Adam, la forme sévère.

15 décembre 1906.

M. EDMOND ROSTAND

CYRANO DE BERGERAC

L'inépuisable succès de *Cyrano* est un thème à réflexions inépuisables.

Ce succès, on l'a expliqué de bien des manières qui, toutes réunies, restent encore très insuffisantes. On en a d'abord reporté presque tout l'honneur à l'interprète du principal rôle. On a dit : « Cyrano c'est Coquelin. Le rôle a été composé pour lui, taillé à sa mesure, agencé de manière à mettre en valeur toutes les ressources, à mettre en relief tous les aspects de son talent. Dans ce cadre si exactement approprié, le comédien fait merveille. Que deviendrait la pièce sans le jeu de l'acteur? Que resterait-il de *Cyrano* le jour où on n'y verrait pas Coquelin ?... » Au théâ-

tre comme ailleurs, nous sommes toujours prêts à croire aux hommes providentiels. Mais le fait est que *Cyrano* a été joué en province et à l'étranger par des comédiens qui étaient tout uniment de bons comédiens, et que le succès des représentations n'a été nullement compromis.

On a dit : « Le succès de *Cyrano* est un succès de circonstance. La pièce est venue à son heure : elle nous a, au bon moment, donné satisfaction et fourni enfin ce que nous réclamions depuis si longtemps ! Depuis si longtemps le théâtre nous mettait au régime de la trivialité morose ou de l'excentricité prétentieuse! Après le naturalisme, le symbolisme et le parisianisme, après la grossièreté, l'obscurité et l'obscénité, voici qu'on nous conviait à entendre de jolis sentiments exprimés en joli langage! Nous respirions. Nous mettions dans nos applaudissements une joie de délivrance et une fureur de protestation... » Mais les circonstances accentuent le succès, elles ne le font pas. Il n'est pas donné à tout le monde d'être l'homme du moment; le moment est le même pour tous, mais un seul sait en profiter ; et il reste à savoir par quels mérites la pièce de M. Rostand et non pas une autre a déchaîné l'enthousiasme.

On a dit : « *Cyrano* est un résumé de trois siècles de tradition littéraire. Cette comédie si fraîche, si pimpante, si bien marquée à la marque d'aujourd'hui, se rattache par des liens intimes à tout un passé lointain qui nous est cher. Des souvenirs s'éveillent en nous; c'est tout le cortège des admirations anciennes et consacrées. Nous retrouvons ici nos habitudes d'esprit, et c'est pour nous un charme de les saluer au passage. Qualités et défauts, tout y est pareillement de chez nous; et, à mesure

que nous les reconnaissons, il passe en nous un frisson de plaisir qui nous remue au fond de nous-mêmes délicieusement... » Sans doute. Et pourtant! Songez que l'époque à laquelle nous reporte *Cyrano* est une de celles où l'esprit français a été le plus mêlé, gâté et faussé par des importations étrangères. Et le plus incontestable mérite de M. Rostand est de nous avoir, dans un pastiche d'une grande fidélité, donné l'illusion de cette époque de faux goût. C'est d'Espagne en droite ligne que nous sont venues l'emphase et la rodomontade; et le romantisme de 1640, comme celui de 1830, celui de Corneille et de Rotrou comme celui de Hugo, est tout imprégné d'esprit espagnol. D'Espagne, en même temps que d'Italie, nous sont venus les raffinements de la galanterie et le maniérisme de l'expression. La pointe est italienne, elle pourrait être anglaise. Il s'en faut donc que *Cyrano* nous ait présenté de l'esprit français une image dont la ressemblance nous a ravis, et que le succès de *Cyrano* ait été un cas d'autolâtrie.

Songez, d'ailleurs, que *Cyrano* a fourni à l'étranger une carrière aussi brillante que chez nous. Pour ma part, j'ai pu être témoin de l'accueil qui lui a été fait en Amérique. Je m'y trouvais au moment où parut la brochure. Les premiers exemplaires furent enlevés en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire. Les libraires étaient affolés. On se passait le volume. On l'apprenait par cœur. Je me souviens qu'un de mes hôtes, qui venait de porter un toast des plus flatteurs pour notre pays, le terminait par ces mots : « Enfin, c'est en France qu'a été écrit *Cyrano de Bergerac !* » Tel était, aux yeux de cet homme

bien intentionné, le couronnement de nos gloires. Un an plus tard, mon ami Edouard Rod parcourait à son tour les Etats-Unis : à Chicago comme à New-York, et à Boston comme à Philadelphie, on lui demandait : « Parlez-nous de *Cyrano!* » Le snobisme ne saurait rendre compte d'un aussi universel et durable engouement. C'est donc que le succès de *Cyrano* ne vient ni de la valeur exceptionnelle de l'interprétation, ni de la rencontre de circonstances particulièrement favorables, ni même de la réunion d'éléments propres à flatter le goût français. Ce n'est pas à côté et en dehors de la pièce qu'il faut chercher les causes de son succès ; il ne faut pas davantage invoquer des considérations qui limiteraient la portée de l'œuvre à l'enceinte de nos fortifications ou à la ligne de nos frontières. Le succès « mondial » de *Cyrano* s'explique parce que la pièce contient en elle tout ce que le public, — quelles que soient la nature, la composition et la nationalité de ce public, — va chercher au théâtre. Elle est en conformité parfaite avec le goût du plus grand nombre des spectateurs. Elle réunit tout ce qui plaît et qui plaît à tous, tout ce qu'on aime et dont on ne se lasse pas.

D'abord la gaieté. C'est pour s'amuser que la plupart des gens vont au théâtre. Ici la gaieté déborde : elle vous entre par les yeux, par l'esprit, par les oreilles. On est déjà captivé par le spectacle, par le décor, par le grouillement des personnages. Le premier acte est en ce sens une merveille. Une salle de théâtre, au moment où on allume les chandelles, le brouhaha de la foule qui arrive, les conversations des spectateurs qui s'installent, une représentation interrompue, des

sifflets et des cris d'animaux, l'interrupteur défiant le parterre, tenant tête à toute l'assistance, improvisant une ballade et un duel, que de verve, que d'entrain, que d'éclat ! Ailleurs, c'est cet intérieur de la pâtisserie Ragueneau, rendez-vous des auteurs faméliques, des cadets et des mousquetaires, moitié boutique et moitié sanctuaire, où les odeurs de cuisine se mêlent au parfum de la poésie. Ailleurs, c'est le joyeux siège d'Arras, épisode — déjà ! — de la guerre en dentelles, où l'arrivée du carrosse de Roxane met une note d'opéra-comique. Tout cela est amusant, chatoyant, entraîne par le mouvement, séduit par la couleur.

La gaieté n'est pas l'esprit; elle ne se confond pas davantage avec la drôlerie, la raillerie ou la plaisanterie. Tels écrivains très spirituels sont d'ailleurs d'une gaieté à porter le diable en terre. Il est des drôleries tristes, des railleries qui laissent un goût d'amertume, des plaisanteries qui font mal; cela arrive chaque fois qu'on pénètre un peu avant et qu'on touche la fibre humaine. M. Edmond Rostand a infiniment d'esprit ; mais il a en outre et par ailleurs la plaisanterie gaie. Entendez par là un genre de facétie bon enfant, aisée à comprendre, inoffensive et qui de tout temps a été en possession de dérider les gens. Telles sont les plaisanteries appartenant au cycle des « difformités physiques ». Quel élément de drôlerie enferme en elle la difformité physique ? Nul n'a jamais pu le dire, mais le fait est incontestable. Dans le peuple, dans la bourgeoisie moyenne, partout enfin où on ne se pique pas de raffiner, un nez trop long, un œil mal en place, une épaule trop haute, une jambe trop courte,

sont le prétexte de plaisanteries interminables, sans cesse renouvelées et auxquelles le patient lui-même arrive à se prêter de bon gré. C'est ce genre de comique qui est répandu à profusion dans une pièce tout entière fondée sur l'extravagance d'un nez démesuré. Un autre cycle est celui des ridicules provinciaux. Auvergnats, Savoyards, Limousins ou Champenois, ce sont des types tout prêts pour la comédie. Nous nous égayons surtout aux dépens du Méridional, qu'il s'appelle d'Artagnan, Tartarin ou M. de Crac. Le Marseillais est le héros de toute sorte d'aventures burlesques et de bouffonneries qui sentent l'ail. Or, Cyrano ne se contente pas d'avoir un grand nez : il est encore de Bergerac !

La gaieté réside aussi bien dans le style : une sorte de gaieté est inhérente aux mots, aux syllabes et aux lettres. Il est des mots qui ont une conformation bizarre, une allure ridicule, une bonne tête. Il est des mots qui engendrent le rire comme de bons compagnons et de drôles de corps. Des rencontres de mots, des contournements de phrases, des ricochets d'expressions, des cascades d'images, des surprises à la rime nous mettent en joie. M. Rostand connaît à fond toutes ces ressources de comique qui résident dans la langue elle-même. C'est ainsi qu'il a su, d'une main prodigue, répandre dans *Cyrano* la drôlerie facile et sûre, la belle humeur insouciante et l'éblouissante gaieté.

Autant que la gaieté, ce que le public vient chercher au théâtre, c'est l'émotion. Non pas cette émotion qui serre le cœur comme avec des mains et qui laisse après elle une meurtrissure douloureuse, mais celle qui fait perler au bout des cils une larme sitôt évaporée. La peinture de l'amour

représenté comme une passion qui déchire et qui tue ne se fait accepter qu'à grand'peine; mais on ne se lasse pas d'entendre s'exprimer, s'expliquer et soupirer un amour qui laisse à l'esprit toute sa liberté ou même qui donne à l'esprit plus de brillant et de vivacité. Nous n'aimons guère, et pas plus au théâtre que dans la vie, à toucher ce fond de tristesse où toutes choses aboutissent et finissent; mais une mélancolie résignée et souriante a son charme. Le public est sentimental. Dans *Cyrano*, la partie sentimentale n'est guère moins réussie que la partie gaie. Car il ne pouvait être ici question ni d'amour passionné, ni de tristesse véritable: toute note trop grave eût été une fausse note. Aussi bien l'époque choisie est celle de la galanterie, celle des fadeurs et des subtilités d'une littérature toute romanesque. Un amour précieux et beau parleur était seul en situation, en accord avec le ton de l'époque et assorti à la teinte générale de l'œuvre. La préciosité répond au burlesque. C'est des deux côtés un pareil défi jeté à la nature et au bon sens. Et on ne saurait trop louer M. Rostand d'avoir si bien montré que la même société devait se plaire aux mièvreries de Benserade et aux turlupinades de Scarron.

Sentimental et gai, Cyrano est le type du personnage sympathique. tel que l'a fabriqué la convention du théâtre. Car vous ne supposez sans doute pas que les hommes assemblés dans une salle de théâtre y soient pris aussitôt d'un impérieux besoin de vérité. Le public a une horreur instinctive de la vérité. Veut-on la lui imposer ? Il faut livrer bataille et s'avouer d'abord qu'on n'a que fort peu de chances de réussir. Ce que le

public salue au passage comme l'image fidèle du train des choses et l'expression naïve du cœur humain, c'est une série d'imaginations extraordinaires dont on ne sait par quel surprenant hasard elles se sont rencontrées et au gré de quelle association fantaisiste elles se sont accrochées. C'est ce qu'on appelle la « convention », éprouvée par l'usage, fortifiée par l'habitude, consacrée par l'assentiment général. M. Rostand s'est amusé à modeler exactement sur elle son fantoche lyrique: il y a réussi à miracle. Cyrano n'est pas seulement un type conventionnel, c'est la convention faite homme.

Cyrano est laid : *donc* il est spirituel. Ainsi le veut une sorte de justice distributive. Chacun son lot ici-bas, et il ne serait pas convenable qu'un seul eût tous les dons. Qu'une femme soit belle, nous lui pardonnons aisément de manquer de conversation. Mais qu'on nous présente un bel homme, nous serions fort étonnés s'il n'était pas un sot. Voilà bien pourquoi Cyrano ne pouvait manquer d'avoir de l'esprit à revendre. Il est celui qu'on ne prend jamais de court et qui ne reste jamais coi. Il est celui qui trouve en tout état de cause le mot de la situation, l'argument sans réplique, la repartie amusante, la réponse insolente à laquelle applaudit la galerie, la riposte victorieuse qui cloue à sa place l'interlocuteur stupide et muet.

Il est grotesque : *donc* il a un cœur d'or. Il est excellent, cordial et compatissant, toujours prêt à obliger un ami de sa bourse ou de son épée ; il nage dans le dévouement comme dans son élément naturel. Non content de se sacrifier, il raffine sur le sacrifice. Et il arrive sans effort à un

degré d'abnégation qui, de la part de tout autre, nous paraîtrait invraisemblable. Celle qu'il aime ne l'aime pas ; elle fait pis : elle le traite, de bonne amitié, en camarade ou en oncle. Nous autres qui ne sommes pas revenus de toute illusion sur nous-mêmes, nous en concevrions, avec beaucoup de dépit, un peu de rancune et de colère contre cette petite qu'on prend la peine d'aimer et qui n'a pas l'air de s'en apercevoir. Celle qu'il aime n'a d'yeux que pour un joli garçon à la moustache avantageuse ; de la meilleure foi du monde, nous tiendrions cet heureux rival pour le plus fat et le plus déplaisant personnage et nous lui souhaiterions toute sorte de désagréments. S'il se trouvait que ce joli garçon fût un imbécile, combien nous aurions de plaisir à laisser Roxane s'en apercevoir, et même à l'y aider !... Et voilà ce que ne fera pas Cyrano. Pour des raisons de lui connues et qui nous échappent, il n'admet pas que sa Roxane enamourée éprouve des déceptions. Il faut qu'elle trouve de l'esprit à son bellâtre, et, puisque celui-ci n'en a pas, Cyrano lui prêtera le sien. Il écrira pour lui des lettres aussi spirituelles que tendres. Il tiendra la plume, comme on tient la chandelle. Si parfois ce rôle lui devient aussi douloureux qu'il est ridicule, aucun reproche, aucun sanglot ne lui échappera. Il ne s'accordera même pas cette consolation de se plaindre ; il ne se donnera même pas le plaisir d'affecter des mines tragiques et des airs désespérés. Il refoulera au fond de lui-même sa douleur insoupçonnée. Il continuera de promener par le monde ses bons mots et ses éclats de rire. L'antithèse romantique veut que dans un corps difforme habite une belle âme. Cyrano est cette antithèse qui marche.

Cyrano est un esprit incomplet : *donc* c'est un grand caractère. Le public aime les vaincus. Il ne fait pas attention que, si un Cyrano n'a laissé ni l'œuvre de Corneille ni celle de Molière, apparemment c'est qu'il n'avait ni le génie de Corneille, ni celui de Molière. Cette explication est trop simple. Le public en préfère une autre : c'est que Cyrano a l'âme fière. Il ne saurait pas, lui, flatter les grands, courtiser les puissants, pactiser avec le mensonge. Il ignore les concessions. Ce qu'il dit, il le pense, et, ce qu'il pense, il le dit tout haut. Il n'admettra pas qu'on supprime un vers ou qu'on change une virgule dans ce chef-d'œuvre qu'est son *Agrippine*. Il ne sera ni le protégé d'un cardinal, ni le domestique d'un grand seigneur. Lui seul et sa rapière! Que si le succès ne couronne pas son intransigeance, et si la société n'est pas tendre à ses incartades, tant pis pour la société ! Il répond aux injustices des hommes par son mépris. Il ne s'abaisse pas à leur en vouloir. Il est content de sa pauvreté orgueilleuse. Il se drape dans son manteau magnifique et troué. Et allez donc! C'est le bohème sublime.

Tout sonne creux et tout sonne faux chez ce drôle en baudruche. Sa bravoure de ferrailleur qui, à lui seul, met en déroute cent hommes apostés, nous la connaissons : c'est celle du matamore et du soldat fanfaron. Sa noblesse de cœur, nous la connaissons : c'est celle qui se répand en grands mots, en phrases toutes faites et sonores et qui s'étourdit du bruit de ses déclamations. Ce panache, dont il est si fier, qu'il exhibe à tout venant, qu'il arbore en toute circonstance, autour duquel il attroupe les gens et dont il croit naïvement que l'ampleur nous plonge dans l'admiration, nous ne

pouvons l'apercevoir sans en sourire avec un peu de pitié. Rimeur de taverne, pourfendeur de moulins à vents, héros éclopé dont toute la gloire est en gloriole et tout l'orgueil est en jactance, ce pauvre homme rêve d'un idéal dont il est condamné à ne poursuivre que l'ombre et à ne réaliser que la parodie. Les Cyrano, les Théophile, les Saint-Amand, les Scarron, tous ces incomplets, tous ces biscornus, tous ces ratés, ce furent, à dire vrai, de médiocres hères avec des côtés assez méprisables; la foule, indulgente, les prend sous sa protection et elle applaudit chaque fois qu'on lui fait plaindre et admirer en eux de grands méconnus.

Ce que le public vient encore chercher au théâtre, c'est une sorte de plaisir essentiel au genre et qui consiste à voir se prolonger, à l'aide de combinaisons ingénieuses, une situation délicate dont un rien suffirait à déranger l'artifice. Nous suivons avec une curiosité amusée les merveilles d'adresse d'un équilibriste et nous voulons savoir s'il mènera jusqu'au bout l'espèce de gageure dont il a lui-même déterminé les conditions. C'est à une gageure de ce genre que nous assistons. Il s'agit que Roxane soit dupe d'un scenario compliqué dont nous tenons tous les fils, et dont le premier hasard peut lui révéler la supercherie. Il faut qu'elle réponde à Christian, quand c'est la voix de Cyrano qui parle. C'est le quiproquo sentimental. M. Rostand l'a combiné avec une dextérité surprenante; nous avons sans cesse ce plaisir mêlé d'un peu d'inquiétude qu'on éprouve devant un tour de force supérieurement exécuté.

Ce qui achève de faire de *Cyrano* un divertissement incomparable, c'est qu'on sent bien que l'auteur n'y a rien cherché, sinon à nous diver-

tir. Il n'est pas un instant dupe de ses personnages, ni des sentiments qu'il leur prête, ni des propos qu'il leur fait tenir. Il ne les prend pas au sérieux. On le devine derrière eux, tandis qu'il les fait mouvoir comme des marionnettes. Il les raille gentiment, à mesure qu'il nous les présente, et il nous fait les honneurs de leurs ridicules avec une ironie charmante. Il s'amuse, lui le premier, et c'est le bon moyen pour nous amuser. Il a voulu nous donner la fête de son esprit, comme il se la donne à lui-même. Pour nous plaire, il a rajeuni une convention dont il sait qu'elle nous est chère. Il a restauré de vieux tableaux où nous aimons à retrouver la manière des maîtres d'autrefois. Il a fait chatoyer les couleurs, sonner les mots, briller l'esprit. Il a tiré, pour les grands enfants que nous sommes, un feu d'artifice éblouissant dont le plaisir s'évanouit avec la dernière fusée.

En voilà plus qu'il n'en faut pour expliquer le grand et universel succès de *Cyrano*, et pour faire présager que ce succès ne prendra pas fin de sitôt. Il est, à tout prendre, des plus légitimes. Ce qui achèverait, s'il le fallait, de rendre plus séduisante encore l'œuvre de M. Rostand, c'est que la jeunesse de l'auteur y éclate avec une admirable exubérance. Dans la série des œuvres dont se souvient l'histoire de la littérature, nous réservons une sympathie toute particulière aux œuvres où un poète a mis tous les dons de sa jeunesse triomphante.

23 mai 1900.

L'AIGLON.

Le nouvel ouvrage de M. Edmond Rostand est sans doute moins bien venu, moins harmonieux que le précédent. La différence est-elle si grande pourtant qu'elle explique la sévérité des jugements portés sur *l'Aiglon ?* Lorsque parut *Cyrano*, on s'empressa partout d'entasser les hyperboles sur les flagorneries. On fait payer cher aujourd'hui au délicat poète cet excès d'enthousiasme. Qu'y avait-il pourtant dans *Cyrano* qui ne fût déjà dans *les Romanesques,* et qui ne se retrouve dans *l'Aiglon?* M. Rostand reste ce qu'il était : un écrivain merveilleusement doué. Son talent aimable, léger, aisé, ailé, est fait de fantaisie, d'ironie persifleuse et gamine. Ses défauts mêmes sont de ceux pour lesquels il nous est difficile d'être sévères, puisque nous avons eu, de tout temps, pour eux, une secrète faiblesse. Il est précieux, et la préciosité dont on retrouve des traces chez quelques-uns de nos plus grands écrivains est le péché où nous inclinons, sitôt que quelque rude censeur ne vient pas nous ramener dans le droit chemin. Il est sentimental, et de Monsieur d'Urfé à Florian nous avons en France une bien jolie veine de littérature sentimentale. Il a le tour d'esprit burlesque, et le burlesque chez

nous a fait ses preuves à l'époque Louis XIII comme à l'heure du romantisme. D'heureux défauts sont pour une forte part dans le succès d'un auteur. Les vers de M. Rostand, qui ne sont pas faits pour être lus, mais pour être entendus, sont vraiment des vers de théâtre, avec la dose exacte de lyrisme que comporte la scène. De sa veine facile, comme d'une source claire et pure, les images souriantes coulent intarissablement. C'est un poète. Nous n'en avons pas tant ! On lui reproche de n'avoir pas apporté une prosodie nouvelle et d'écrire dans une langue qui ressemble trop à la langue de tout le monde. Il écrit en français : c'est un mérite, et devenu si rare aujourd'hui, qu'il peut bien tenir lieu d'originalité. Toutes ces raisons font qu'il ne m'est guère possible de parler d'une œuvre de M. Rostand sans beaucoup de complaisance. Certes les meilleures de ses qualités étaient, cette fois, moins bien appropriées au sujet qu'il s'est choisi. Mais c'est donc qu'il a essayé de se renouveler ; il faut lui tenir le plus grand compte de cet effort.

C'est pour ce qu'elle a d'énigmatique que la figure du duc de Reichstadt pouvait tenter un poète. Que se passa-t-il dans l'âme obscure et vague de ce jeune homme, mort trop tôt pour avoir pris une conscience nette de lui-même et démêlé les aspirations confuses qui peut-être se pressaient en lui ? Ce prince français, transplanté tout enfant dans une cour étrangère, eut-il la nostalgie de la terre natale? Le « fils de l'homme » connut-il la souffrance de plier sous un héritage de gloire trop lourd? Eut-il des rêves d'ambition et fut-il, au réveil, étreint par le sentiment de son impuissance? Les historiens ont étudié la question avec

minutie: le résultat de leurs savantes recherches a été... que les témoignages sont contradictoires et la conclusion douteuse. Napoléon II reste donc un prince de légende, entrevu à travers la mélancolie de l'exil et la tristesse des existences inutiles : le poète est libre d'interpréter à son gré le mystère de cette destinée. L'interprétation que nous donne M. Rostand est des plus séduisantes. Elle consiste à nous montrer le duc de Reichstadt atteint de ce mal du siècle dont souffrirent les jeunes hommes de sa génération. Venus au lendemain d'une période de bouleversement social, ils portaient en eux ce germe maladif, cette faiblesse que laissent après elles les grandes crises. Elevés au bruit des batailles, ils se sentaient mal à l'aise dans une société pacifique dont le cadre emprisonnait leur imagination avide d'espace. Tout éblouis encore par les mirages dont s'était enchantée leur enfance, ils épanchaient l'amertume de leurs regrets en effusions sentimentales. Ils étaient impétueux et alanguis, héroïques et puérils, passionnés de grands mots et incapables d'action. — Si tels étaient les fils de l'Empire, tel dut être le fils de l'Empereur.

Donc il va, à travers le drame de M. Rostand, tantôt persiflant les gens et tantôt les étonnant du bruit de ses déclamations. Le malheur est que, le duc de Reichstadt n'ayant rien fait dans l'histoire, il était difficile qu'il fît rien au théâtre. Nous ne nous intéressons pas un instant au semblant de conjuration par lequel on a essayé de donner à la pièce une apparence de trame. D'autre part, le caractère étant établi dès les premières scènes tel qu'il restera jusqu'à la fin, on ne peut dire que l'action qui n'est pas dans les faits

soit dans le progrès de l'étude morale. Hésitant au premier acte, le prince hésite encore au cinquième. Ces alternatives d'enthousiasme et d'abattement, d'élan et d'irrésolution, ce mouvement de va-et-vient est d'une monotonie fatigante. Il ne suffit pas d'être un prince qui hésite pour être, à quelque titre que ce soit, comparable au prince Hamlet. Nous sommes au théâtre, et bien obligés de convenir que c'est pour une pièce de théâtre un défaut de piétiner sur place. Libre d'esquisser à son gré les traits indécis du duc de Reichstadt, le poète était tenu d'user de moins de fantaisie vis-à-vis de figures que l'histoire a mises dans tout leur jour. Vraiment il a dépassé la mesure en faisant de Metternich le dernier des imbéciles. Mais, au fait, ce Metternich qui a peur, dans la nuit, d'un déguisement de mardi-gras, ce n'est pas Metternich, c'est le traître de tous les mélodrames ; et la convention du mélodrame veut que le traître soit à la fois d'une perversité diabolique et d'une simplicité enfantine. Il faut de la drôlerie dans un mélodrame : c'est ici la part du nommé Flambeau, dit Flambart. Ce grognard de l'Empire avait fait une belle entrée. Le morceau où, interprète du sentiment populaire, il exprime l'enthousiasme des soldats pour l'Empereur, est d'une réelle grandeur. Puis le grognard dégénère en farceur. C'est la touche de Raffet qui manque ici, comme aussi bien à la méditation nocturne sur le champ de bataille de Wagram. Les bruits de coulisse y remplacent désavantageusement le souffle de l'épopée. Tout cela fait une pièce peu cohérente, où les parties de vigueur laissent trop à désirer, mais dont on se rappelle des passages agréables, de jolis vers et de jolis mots.

A quoi bon insister sur des défaillances trop visibles ? Ce qui me semble plus intéressant, parce que c'est une indication que M. Rostand pourrait mettre à profit, c'est de montrer comment l'écrivain a été cette fois dupe de son propre talent et victime de ses dons. L'un de ces dons est l'ingéniosité. Apparemment M. Rostand ne demanderait pas mieux que d'aller droit devant soi, menant son drame d'une allure rapide et décidée. Mais à peine s'est-il mis en route, il voit venir à lui toute sorte d'idées de détail, dont il ne repousse aucune, mais pour lesquelles il trouve tout de suite un arrangement curieux et amusant. Ces scènes, qui sont des trouvailles d'invention habile, abondent dans *l'Aiglon*. C'est la scène du tailleur déballant ses costumes et, au cours de son boniment, faisant comprendre au duc qu'il apporte dans son ballot un plan d'évasion tout prêt pour le prince après qui soupirent les Jeune-France. C'est la leçon d'histoire où l'élève, interrompant ses maîtres ébahis et apeurés, leur récite toute une année d'exploits de son père l'Empereur. C'est l'arrivée de Fanny Elssler, qu'on a mise auprès du prince pour le distraire, et qui lui apporte les bribes qu'elle a pu recueillir de l'histoire de Napoléon. Ce sont les lettres d'amour que le prince déchire d'un si joli geste lassé ! Ce sont les soldats de bois que Flambeau a peints en grenadiers, en vélites, en hussards. C'est Flambeau tirant de sa poche, de ses poches, de toutes ses poches, les objets fabriqués à l'image du roi de Rome : le mouchoir, la pipe, l'assiette, le coquetier. C'est la glace, du fond de laquelle les princes de la maison d'Autriche regardent le fils de Marie-Louise. C'est le berceau du roi de Rome,

qu'une antithèse rapproche du lit où agonise le colonel autrichien. Peut-être y avait-il des choses plus significatives, plus profondes, plus graves dont nous eussions aimé qu'on nous parlât. Attendez que le duc ait fini de compter, en les rangeant, ses soldats de bois! Attendez que Flambeau ait fini de tirer de ses poches à surprise le mouchoir et la pipe, l'assiette et le coquetier! Nous attendons si bien que le moment est venu de finir la pièce, qu'on ne nous a donné presque rien de l'essentiel, mais qu'en revanche on nous a amplement gratifiés de bibelots curieux, de menus bijoux et d'objets d'étagère du plus joli travail.

Un autre don qu'on ne songe guère à refuser à M. Rostand, mais duquel on ne saurait trop lui signaler le danger, c'est son abondance verbale. Rappelez-vous de combien de manières différentes Cyrano s'avisait tout de suite pour déguiser cette simple phrase : « Vous avez un grand nez. » Ces ressources d'expression tiennent vraiment du prodige, et elles constituent, pour l'écrivain qui en est à la fois doué et affligé, une sorte de piège contre lequel il faut sans cesse qu'il se tienne en défiance. La tirade partout embusquée le guette. Tirade sur un prince prisonnier ou sur les parfums d'une nuit de printemps, sur un champ de bataille, sur un drapeau, sur un berceau, tirade à propos de n'importe quoi dans la bouche de n'importe qui. La tirade de Metternich sur le petit chapeau est ici un exemple des plus frappants. C'est la tirade qui ne choisit pas et qui sévit où elle veut. L'auteur de *la Samaritaine* nous montrait jadis Jésus s'amusant à décrire en des vers délicieux l'anse que fait sur le ciel le bras des femmes à la fontaine; et celui de *l'Aiglon*

nous montre les victoires de Napoléon qui dégringolent du haut d'un ciel de lit et s'accrochent aux glands des rideaux. Dans tant de mots et dans tant d'images il n'est pas possible que tout soit de même valeur et qu'il ne se glisse quelques romances sur des airs connus.

M. Rostand a beaucoup d'esprit. Raison de plus pour qu'il soit sévère sur la qualité de cet esprit ! On peut soutenir que le rôle de Flambeau dit Flambard est le mieux venu de la pièce et le seul même qui se tienne ; j'avoue que ce rôle m'afflige. Flambeau montant la garde à Schœnbrunn en uniforme de la garde impériale, Flambeau sortant d'une cachette souterraine, la pipe à la bouche, ce sont des bouffonneries énormes et médiocrement gaies.

C'est ainsi de lui-même et des moyens qui jusqu'ici avaient fait son succès que M. Rostand doit se garder. Il possède un don redoutable : tout ce qu'il touche se convertit en vers faciles. Certains improvisateurs méridionaux peuvent habiller tout sujet d'une poésie qui fait d'abord illusion. M. Rostand n'est pas l'un d'eux, mais il faut qu'il songe à eux avec une espèce d'horreur. Jusqu'ici, il s'est abandonné à l'ivresse heureuse de son jeune talent, il s'est laissé aller à la griserie des mots, il s'est amusé aux effets de scène, aux jongleries de style et de versification, et l'art a été pour lui un jeu. Il a pris pour ses maîtres Scribe et Banville. Ce sont des maîtres dangereux. Le moment est venu pour M. Rostand d'échapper à leur influence et de renoncer à des procédés dont la tyrannie compromettrait l'œuvre que nous devrons attendre de sa maturité.

1er avril 1900.

M. RICHEPIN

LE CHEMINEAU.

L'opéra-comique n'est peut-être pas un genre éminemment français, mais c'est un genre qui nous plaît. Les personnes qui fréquentent les théâtres de musique m'assurent qu'il y est en ce moment un peu délaissé et qu'il n'a pas la faveur des mélomanes. Qu'à cela ne tienne ! La musique ne lui est pas essentielle. Banni des scènes où l'on chante, il n'est pas embarrassé pour trouver asile sur les autres. Il peut continuer d'y fournir une carrière aimable et brillante, et d'y retrouver un public fidèle. C'est ainsi que nous avons eu, en ces derniers temps, un certain nombre de drames ou de comédies en vers qui étaient, à vrai dire, des opéras-comiques aux-

quels il ne manquait que la musique. Cette absence de l'accompagnement musical entraîne certaines conséquences. Le livret doit être renforcé d'autant : les épisodes doivent être mieux enchaînés, la versification doit être plus soutenue. Mais les traits essentiels du genre subsistent. M. Richepin nous a donné quelques-uns des meilleurs de ces drames en vers et sans musique. *Le Chemineau,* qui jadis avait triomphé à l'Odéon, vient de retrouver au Gymnase tout son succès.

L'un des caractères de l'opéra-comique, et l'un de ceux qui en font le charme, c'est que les choses s'y passent avec facilité, avec aisance, en douceur. Des situations qui, ailleurs, paraîtraient scabreuses, s'y font admettre le plus naturellement du monde, et des résultats qui semblaient devoir coûter quelque peine s'obtiennent sans effort. Ce n'est pas plus difficile que cela. Tout arrive, et il ne faut donc s'étonner de rien. Un chemineau, un de ces ouvriers de passage qui s'engagent dans les fermes pour quelques semaines ou pour quelques jours, suivant les besoins du travail et suivant les hasards de la rencontre, vient de faire la moisson chez maître Pierre. Il est dur à l'ouvrage : il entraîne les camarades par l'exemple de son courage et par la contagion de sa gaieté. Entre cet irrégulier et les paysans habitués d'un même champ ou les valets attachés à une même ferme, l'antagonisme est inévitable. Ce passant est suspect aux cultivateurs bourgeois : il leur déplaît. En revanche, il plaît à toutes les filles. Elles ne résistent pas à ses airs farauds. Toinette n'y a pas résisté. Cette jeune Toinette, avec ses dix-huit ans, sa bonne grâce et ses jolis yeux, ne manque pas d'amou-

reux. Elle n'aurait qu'un mot à dire pour devenir en justes noces la femme de François, le premier valet de ferme, qui est à la veille de s'établir à son compte. Mais elle en tient pour son chemineau : elle a fauté avec lui, elle veut partager sa vie errante, le suivre sur les routes... Elle veut le suivre : il est déjà loin. Sa silhouette décroît à l'horizon, sa chanson meurt à la cantonade et le vent n'en rapporte plus l'écho trop lointain. C'est déjà fini des brèves amours de Toinette, et ses rêves à peine éclos se heurtent à la réalité de l'abandon.

Le premier acte où ces choses nous sont exposées est de beaucoup le meilleur de tout l'ouvrage. Il est excellent. Un beau décor champêtre. Des blés mûrs dont les épis se dorent sous le soleil de midi. Les moissonneurs viennent prendre un peu de repos, manger la soupe très grasse et boire la piquette très fraîche. On songe à certaines toiles fameuses de nos maîtres paysagistes. Querelle. Dans le peuple des campagnes comme dans celui des villes la causerie engendre aussitôt la plaisanterie, qui engendre la dispute, qui engendre les coups, sans d'ailleurs que cela ait aucune importance, mais histoire seulement de se désennuyer. Une hostilité couve contre le chemineau dont on subit à contre-cœur le prestige. Elle éclate entre le chemineau et François, ainsi qu'il doit arriver entre deux hommes qui aiment la même femme. Tour à tour nous voyons François s'offrir à Toinette qui le repousse et Toinette s'offrir au chemineau qui n'entend pas enchaîner sa vie à celle d'aucune femme. Les exemples de cette sorte de chassé-croisé ne sont pas rares, et à la ville aussi bien qu'à la campagne. Toutes ces

scènes se déroulent et s'enchaînent d'une façon naturelle et simple. La situation est bien posée. La versification est souple, abondante, colorée.

Nous avons tout de même un peu d'inquiétude. Nous nous demandons ce qui sera advenu de la pauvre Toinette, si méchamment abandonnée par le bel amoureux qui s'en est allé porter ailleurs son insouciance et ses chansons... Mais nous avions tort de nous inquiéter, et le fait est que, sitôt la toile relevée, nous sommes tout de suite rassurés. Vingt-deux années se sont passées et tout nous incline à croire que ce furent pour Toinette de ces années heureuses qui n'ont pas d'histoire. Dès que le départ du chemineau a été un fait acquis, Toinette a épousé François. Bien vite elle a eu un fils : Toinet. Et pas un instant, François n'a été effleuré par le soupçon que ce fils pût ne pas être de lui. Maintenant, François et sa femme sont devenus propriétaires d'un champ; leurs affaires prospèrent; tout est au mieux dans le meilleur des ménages de braves gens. Toinet est la joie et l'orgueil de ses parents. Il est laborieux, rangé, et, avec cela, gentil garçon. Il aime une jeune fille honnête et il en est aimé. Que voulez-vous de plus? Toutes les mères comprendront pourquoi la mère de Toinet est la plus heureuse des mères.

C'était trop beau. La jeune fille qu'aime Toinet est Aline, la propre fille de maître Pierre, le riche fermier. Celui-ci n'a jamais douté que Toinet ne fût né des œuvres du chemineau. Il ne veut pas d'un fils de chemineau pour gendre; il ne veut pas pour gendre d'un bâtard. Il le déclare tout net, il le crie, il le gueule. François a une attaque. Toinet noie son chagrin dans le vin. Sa

mère le pourchasse de cabaret en cabaret, cependant que la petite Aline se mine de chagrin. Tout est à vau-l'eau. Et nous voilà replongés dans l'inquiétude...

On n'a plus eu de nouvelles du chemineau ; tout à coup, Toinette se trouve en face de lui. Dans la vie réelle, quand une femme se trouve tout à coup en face d'un homme qui l'a abandonnée en lui laissant un enfant dont il ne s'est pas soucié pendant vingt-deux ans, il y a un moment de gêne. Au théâtre, ce moment de gêne se traduit soit par un effarement prolongé, si la pièce est un vaudeville, soit par une scène de reproches amers, si la pièce est un drame. Ici, rien de semblable. Nulle surprise. On cause comme de bons camarades qui se seraient quittés la veille. « Au fait, depuis que nous ne nous sommes vus, il nous est né un fils. Tiens-tu à le connaître? Il n'est pas heureux, le pauvre petit. Il aime la fille de maître Pierre. Et, dame, maître Pierre, un richard... » N'est-ce que cela? repart le chemineau. Maître Pierre est un homme qui n'a rien à me refuser. J'en fais mon affaire... Il semble très sûr de lui ; mais nous avons peine à partager cette belle assurance. Les paysans passent pour être entêtés ; maître Pierre a de beaux biens au soleil : il est fier. Quel crédit peut avoir auprès de lui un vagabond? Comment cet étrange ambassadeur va-t-il venir à bout de la mission qu'il se croit en mesure de mener à bien? Que va-t-il faire?

Il n'aura qu'à se montrer. Il regardera le riche fermier d'une certaine manière. Il lui chantera des refrains où il est question de sorts jetés aux bêtes. Aussitôt le riche fermier tremble de tous ses membres, demande pitié, accorde tout ce que

l'on veut. Capulet se réconcilie avec Montaigu. Aline épouse Toinet.

Un dernier acte nous montre la félicité parfaite dont jouit, dans l'intérieur des époux François, la famille enfin réunie au grand complet ; car le chemineau, depuis quelques mois, fait mine de se fixer dans cette famille qui est bien la sienne. Toinet est heureux entre ses deux pères, et Toinette s'épanouit entre ses deux hommes. Tout le monde aime le bon chemineau ; mais c'est surtout François, de qui le cœur déborde de reconnaissance. Il est paralysé, il est moribond ; mais il ne mourra pas sans avoir chaleureusement remercié le chemineau de toutes ses bontés. C'est le chef de famille s'applaudissant d'avoir donné pour père à son fils un homme influent. Et la situation respective de ces divers personnages nous paraîtrait donc fort incongrue, si nous ne songions à temps qu'il serait absurde de montrer pour eux aucune sévérité.

Dans l'opéra-comique, tout devient aimable. Nous savons assez bien ce qu'est en réalité un chemineau. Il y a de fortes chances pour que ce soit un paresseux. S'il n'est pas l'ennemi de toute espèce de travail, en tout cas il a horreur du travail régulier, suivi, discipliné. Toute règle lui est insupportable et toute contrainte lui pèse. Donc, il va parfois gagnant son pain et plus souvent le mendiant. Il vit d'expédients. Le danger des expédients, c'est qu'ils ne sont pas toujours en accord avec les scrupules d'une conscience délicate et que parfois la morale les réprouve. Or, ce sont pour la conscience morale des auxiliaires singulièrement utiles que ces liens qui nous rattachent à une famille dont la dignité est la nôtre, à des

amis dont les yeux sont sur nous, à une maison dont les murs se souviennent, au sol où notre existence a poussé des racines. Les scrupules, il est à craindre que le chemineau ne les ait égarés sur les grandes routes, éparpillés à tous les vents. Viennent les heures sombres, heures de chômage et de famine, c'est alors que le loup sort du bois et que le chemineau s'embusque au détour du chemin. Paresse, ivrognerie, vagabondage, c'est une école d'où il sort peu d'honnêtes gens.

Voyez maintenant le personnage de M. Richepin. Mais, d'abord, entendez-le. Car, bien avant qu'on ne l'aperçoive, il s'annonce par sa chanson. Il chante, parce qu'il est gai, toujours de belle humeur, universel boute-en-train. Sitôt que ce diable d'homme apparaît, les fronts se dérident, les yeux s'éclairent et les soucis s'envolent. Les vieux se ragaillardissent et se sentent monter aux jambes, avec des fourmillements, des envies de danser. Les jeunes, qui avaient le cœur ravagé par un chagrin d'amour, essuient leurs paupières mouillées et se reprennent à espérer... Il chante, parce qu'il est débarrassé de tous les soucis qui pèsent sur les autres hommes. Nous pensons à notre champ qu'il faut labourer, à notre vigne qu'il faut garder de la grêle, à notre moisson qu'il faut rentrer, à notre maisonnée qu'il faut préserver, c'est pourquoi nous n'avons guère le cœur à chanter. Le chemineau ignore toutes ces préoccupations qui nous font l'âme grave et le front morose... Il chante, parce qu'il est pareil aux oiseaux chanteurs, être d'instinct, voisin de la nature, mêlé à sa vie, en sorte que la chanson s'éveille sur ses lèvres aussi naturelle que le murmure qui court dans la source, que le soupir des

blés qui ondulent ou le frémissement des arbres dans le vent.

Il est laborieux. Le travail que d'autres accomplissent sans cœur et sans goût, il l'abat avec allégresse. Et ce qui lui met tant de courage dans l'âme et tant de vigueur au bout des bras, ce n'est pas l'espoir du gain, l'âpre désir d'amasser du bien. L'argent lui file à travers les doigts, sitôt dépensé que gagné. Il le jette par les fenêtres des cabarets ou encore dans quelque tablier toujours tendu pour le recevoir. Après avoir sué, peiné, trimé, il se retrouve aussi gueux que devant. Et il ne le regrette pas. Ce qu'il demande au travail, c'est un emploi de son énergie. Il est une force de la nature et une force ne peut rester inactive.

Il est intelligent. Il l'est beaucoup plus que les valets de ferme et les maîtres eux-mêmes, gens d'habitude et de routine, qui restent emmurés dans leur domaine et dans leurs vieilles idées, et pour qui le monde se borne aux limites de leur village. Mais lui, le chemineau, il a vu beaucoup de villages et les mœurs de beaucoup d'hommes. Il a causé et fait causer les gens. Il a acquis de l'expérience. Son esprit s'est ouvert. Il a fait toute sorte de métiers. Il n'est pas l'homme d'un seul labeur, non plus qu'il n'est l'homme d'un seul endroit. On récolte ainsi plus d'un secret. Si les bêtes meurent d'une maladie à laquelle la science ne connaît rien, si les plantes s'étiolent, si la moisson est compromise, le chemineau a des moyens pour conjurer le mal. C'est un remède dont la composition lui est connue, c'est une poudre, ce sont des paroles de grimoire. Les sorciers sont tous des chemineaux, et notre chemineau est comme ses confrères un peu sorcier. Ce qu'il y a

en lui de particulier, c'est qu'il a tout l'air de juger, à part lui, pour ce qu'elle vaut, sa sorcellerie et de s'en servir surtout pour faire peur aux gens et comme d'un moyen de domination. C'est un rusé compère, matois, finaud, véritable dilettante campagnard et qui goûte en artiste le succès d'une rouerie bien combinée.

Il est bon. Jamais une pensée méchante n'a traversé son esprit, et il est incapable de faire du mal à une mouche. Au contraire, il aime à rendre service. Il y a mieux. Et cette bonté qui pourrait n'être qu'un mouvement instinctif, le résultat d'une chaleur de cœur, se complète et se renforce du sentiment du devoir. Le chemineau, à travers le dédale de ses aventures, n'a jamais perdu la notion de la responsabilité. Quand on a fait du mal, on se doit et on doit aux autres de le réparer. Que de gens sérieusement établis, entourés de la considération publique, cités pour leur parfaite honorabilité, et qui sur ce point auraient des leçons à recevoir du chemineau ! A peine celui-ci a-t-il découvert qu'il est père, et qu'il l'est depuis vingt-deux ans, il va rattraper le temps perdu. Bien sûr, ce serait plus commode de s'esquiver et de laisser les gens se débrouiller. Mais quoi ! ce serait esquiver un devoir ! Et dans une apostrophe cornélienne, le chemineau se rappelle lui-même au respect de soi, au sentiment de sa dignité et de sa gloire.

Une passion chez lui domine toutes les autres : la passion de la liberté. Recevoir les ordres d'autrui, impossible ! Dépendre d'une volonté étrangère, cela suffirait à lui rendre la vie insupportable. Il ne veut suivre que son bon plaisir, sa fantaisie, son caprice. Elle-même, sa propre

volonté lui semblerait une épouvantable tyrannie, si cette volonté cessait d'être incertaine, vagabonde et de s'abandonner à tous les hasards. Il lui déplairait de s'assagir. Il veille sur sa sauvagerie : il cultive sa manie errante. Sitôt qu'il voit se former un de ces liens qui, à votre insu, se nouent et vous enserrent, sitôt qu'il voit se tisser une de ces toiles dont le réseau impalpable vous fait prisonnier plus sûrement que des chaînes de fer, le chemineau donne un coup d'épaule, et délivré, le bissac au dos, la trique à la main, il se remet en route. Aimer, c'est bien ; mais se marier, avoir une maison, un ménage, fonder une famille et devenir propriétaire... plutôt se mettre la corde au cou ! Les années sont venues, l'heure a sonné où le diable se fait ermite, où le voyageur fatigué sent naître en lui le désir nouveau de s'arrêter, de s'asseoir, en attendant la visiteuse qui ne peut tarder à franchir le seuil. La tiédeur du foyer, la douceur de se sentir aimé, voilà qui est fait pour amollir les cœurs les mieux trempés et captiver les énergies les plus farouches. Un instant, le chemineau a paru près de céder à toutes ces pénétrantes influences. Il va s'installer dans son rôle de grand-père, il aura sa chaise au foyer, il sera le vieux qui fait danser les tout petits sur ses genoux, celui qui conte à la veillée des histoires d'autrefois, celui qui fume lentement, les pieds sur les landiers, perdu dans des songeries faites non plus de rêves, mais de souvenirs. Mais quoi ! un chemineau qui ne chemine plus cesse d'être un chemineau ; il se survit à lui-même. Le chemineau doit à sa propre définition de cheminer. C'est pourquoi il laisse la salle lumineuse et chaude où d'autres se grouperont autour de la table bien servie, pour

s'en aller sur la route sans fin, dans la nuit, dans la neige et dans le vent.

Cette destinée est douloureuse, si on y regarde d'un peu près ; car il suffit d'un regard et d'un moment d'attention pour en apercevoir le vide. Le chemineau prétend qu'à voir toujours des figures nouvelles on oublie la fuite du temps et on ne se sent pas vieillir. Il se vante. Ce n'est pas vrai. Ce n'est pas sur les visages d'autrui, c'est sur soi-même qu'on fait le compte des années. Les battements du cœur sont plus lents, le sang afflue avec moins d'abondance, on ne trouve plus à l'air qu'on respire les mêmes parfums, aux paysages sur lesquels les yeux se posent des couleurs aussi vives. Cela est triste et on éprouve avec acuité le regret de tant de biens perdus, si l'on ne vient à songer alors, que les printemps auront la même douceur et les midis le même éclat pour d'autres en qui nous revivons. Créatures d'un jour et qui ne faisons que passer, nous nous efforçons désespérément de nous donner le change et de créer en nous l'illusion de la durée. Mais une vie qui n'est liée à aucune autre, ce sont des jours qui s'échappent, c'est une eau qui s'écoule ; autant d'étapes dont la dernière en s'appelant la mort n'aura fait que changer de nom.

Cette mélancolie de sa destinée, le chemineau la comprend. C'est ce qui achève de donner à sa physionomie tout son charme et toute sa poétique séduction. Car le chemineau de M. Richepin, pour lui restituer son véritable nom, c'est le poète. Au temps jadis, le poète allait par les chemins, menant une existence d'aventures : il était un mendiant sublime. Aujourd'hui que les socié-

tés sont policées, il reste la dernière protestation contre la prosaïque régularité de nos mœurs. Lui aussi, il est incapable de subir notre étroite discipline et de se plier à la contrainte. Lui aussi, il ne suit que sa fantaisie. Pour lui aussi, la morale qui s'impose à tous les autres est trop pesante, et il a besoin d'une indulgence dont le rend bien digne l'innocence de son âme. Lui aussi réjouit les hommes par des chansons, tandis que la tristesse habite dans son cœur...

Et tout cela est faux à faire crier.

Mais cela plaît. Ces imaginations répondent à un besoin du public. Il n'est pas de genre faux, en ce sens que tout genre, par cela même qu'il existe, est créé par une disposition des esprits. Or, notez que cette poésie factice dont on entoure le personnage du chemineau est précisément la même que le roman et le théâtre n'ont cessé de prêter aux personnages de la vie de bohème. Artistes, rapins ou tâcherons, pourvu qu'ils vivent en dehors des règles communes et que leur pain quotidien ne soit pas assuré, nous sommes tout prêts à considérer que leur sort est meilleur que le nôtre et vraiment digne de nous faire envie. Bien sûr nous ne changerions pas ; mais ce n'est pas la question. Certes encore, nous sommes ici dupes d'une illusion ; mais la cause de cette erreur est facile à démêler. C'est qu'en effet, bourgeois qui remplissons les salles de théâtre, nous menons une vie dans laquelle il n'est pas un épisode qui ne soit prévu, pas une démarche qui ne soit réglée, où il n'y a pour la fantaisie aucune espèce de place. Nous parlons souvent de notre liberté, et nous avons la prétention d'y tenir. Et de quoi sommes-nous libres ? puisque nous ne

sommes ni libres de porter un chapeau qui contrarie la mode, ni maîtres de la coupe de nos vestons. Cet instinct de liberté, si comprimé qu'il soit, subsiste en nous ; il a de secrètes révoltes et c'est lui qui nous fait applaudir à l'image d'une vie moins esclave que la nôtre de toutes les lois, de tous les principes, de toutes les conventions et de tous les préjugés. Que cette image soit trop hardie, qu'elle soit d'une couleur trop crue et de tons trop violents, elle nous choque, parce que nous sommes devenus, par une longue habitude, respectueux de notre discipline. Mais, si on a soin de nous la présenter sous une forme atténuée, en nuances assourdies, nous nous laissons prendre à son charme menteur. M. Richepin est l'un de ceux qui ont le mieux su exécuter ces tableaux d'une hardiesse timide. Il est l'auteur du *Flibustier* comme celui du *Chemineau*. Le flibustier, c'était le chemineau des mers ; le chemineau est un flibustier de terre ferme; et l'un et l'autre sont les plus agréables « touraniens » qu'un poète, habile ouvrier de vers, ait proposés à l'admiration d'un public aussi épris de fantaisie qu'indifférent à la vérité.

6 août 1900.

M. CATULLE MENDÈS

SCARRON.

Il faudrait beaucoup chercher pour trouver un exemplaire d'humanité plus affligeant que celui dont Paul Scarron présenta jadis l'image lamentable. Depuis le temps où il fut atteint d'un mal que les médecins d'aujourd'hui expliquent peut-être, mais dont la médecine d'alors ne fut probablement pas tout à fait innocente, le pauvre diable ne cessa plus de souffrir. Les membres tordus par le rhumatisme, le corps replié et déjeté en forme de Z, vissé à sa chaise d'infirme, c'était un raccourci de la misère humaine. Toutefois du naufrage de ses facultés physiques l'infortuné avait sauvé son estomac, qui jusqu'au bout resta excellent : le plaisir de la mangeaille lui tint lieu

de tous les autres et l'aida à prendre son mal en patience. Aussi bien il sut tirer parti de ses infirmités : il les étalait, il s'en servait comme d'une réclame, il provoquait volontairement une curiosité qu'il s'entendait ensuite à monnayer en aumônes et profits divers. Il était gai d'une gaieté cynique, parodique et grossière ; cela, venant d'un homme qu'on savait ruiné dans son être physique, amusait par le contraste.

Nos pères, qui n'étaient pas des plus délicats sur l'article de la plaisanterie, goûtaient fort ces contorsions, dont on ne savait au juste si elles étaient celles du rire ou de la douleur. Nous avons horreur aujourd'hui de cette souffrance qui bouffonne ; nous y voyons une sorte de profanation. Il est question quelque part, dans *Notre-Dame de Paris*, d'un « concours » de grimaces : Quasimodo, rien qu'en se montrant, emporte le prix ; c'est que Scarron n'était pas là pour le lui disputer. Au surplus il avait, deux siècles avant la *Préface de Cromwell*, réalisé en lui le mélange du triste et du risible : il ne pouvait manquer d'être cher aux romantiques. Théophile Gautier lui avait réservé une place d'honneur dans sa galerie des *Grotesques*. M. Catulle Mendès fait mieux : il le transforme en héros lyrique et nous le met sous les yeux, cinq actes durant.

Vous imaginez peut-être le plaisir que nous pouvons goûter à voir sans cesse, d'un bout à l'autre de la scène, rouler le fauteuil où se recroqueville cet estropié. Encore un impotent, lorsqu'il est au repos et bien arrangé dans ses oreillers, peut-il faire illusion : nous oublions son infirmité. Mais quand il veut faire usage de ses membres invalides, c'est alors que le spectacle devient

atroce. M. Mendès a eu soin de nous en régaler. Il nous rendra témoins, par exemple, de cette opération compliquée et douloureuse qui consiste à hisser Scarron chaque soir de sa chaise en son lit.

SCARRON.

Ce n'est pas très fatigant. Poussez
Ma chaise vers le lit. Lorsque je suis tout proche
Du chevet, on me hisse ; à genoux, je m'accroche
Au rideau, je me penche, et je tombe couché.

(*Francine pousse la chaise, l'infirme aide du bâton, etc.*)

Ailleurs Scarron, assis auprès d'une fenêtre qui s'ouvre sur un amandier fleuri, veut cueillir une des branches. « Il s'efforce, il se penche le plus qu'il peut, il tend un bras, il s'essouffle, il peine affreusement. Enfin dans un ahan dernier, il tombe en avant, la poitrine au rebord du balcon, un bras au dehors, comme disloqué, l'air d'un guignol que rien ne soutient plus... » Telles sont les indications de scène. On les dirait détachées des souvenirs d'un interne. C'est de la dramaturgie de garde-malade. C'est du théâtre d'infirmier.

Après cela, et tout transis que nous sommes d'un froid qui nous pénètre dans les moëlles, on devine que nous ne sommes pas très disposés à rire des facéties de Scarron. Elles sont au reste peu variées, n'étant empruntées qu'à deux thèmes, dont l'un est le cocuage, cher à nos vieux auteurs gaulois, et l'autre est encore et toujours la maladie, la misère physique. C'est ainsi qu'au dernier acte Scarron fait de longues et cocasses recommandations à l'apprenti menuisier venu

pour lui prendre mesure d'un cercueil. Gaieté indécente et gaieté macabre, on ne nous donne pas le choix : on nous les inflige toutes les deux.

Au moins jusqu'ici peut-on dire que tous ces traits sont commandés par la tradition et que l'auteur a tiré de l'histoire de Scarron les effets qu'elle comportait. Mais c'est que je ne vous ai pas même laissé pressentir ce qui fait l'originalité de la conception de M. Mendès et qui lui donne sa valeur propre. Comme on faisait remarquer à Gœthe qu'il avait passablement faussé le caractère d'Egmont, il répondait sans s'émouvoir : « Peu m'importe l'Egmont de l'histoire. Celui-ci est mon Egmont. » De même M. Mendès a son Scarron, un Scarron qui est bien de son invention, qui lui appartient et qu'on ne lui disputera pas : c'est Scarron sentimental, Scarron élégiaque, Scarron tendre et Scarron tragique. Ruy Blas était le ver de terre amoureux de l'étoile. Ce cul-de-jatte de Scarron aime d'amour Françoise d'Aubigné. Il l'aime depuis qu'il l'a vue, enfant de huit ans, une poupée dans ses bras. Il l'a retrouvée plus tard, retour des îles, et la belle Indienne lui est apparue avec tout le prestige que la poésie des tropiques ne peut manquer d'avoir pour un contemporain de Ninon qui aurait déjà lu Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand. Il n'a pu se faire à l'idée qu'elle entrerait au couvent ; il a rêvé d'elle pendant cent nuits : enfin il s'est enhardi ; il l'a suppliée de devenir, non sa femme, mais sa compagne. Désormais il ne vivra que pour elle : sa gaieté, son travail, son argent, sa gloire, tout pour Francine ! L'amour enferme dans sa définition la jalousie : Scarron est jaloux. Si Francine ne doit pas lui appartenir, du moins

lui fait-il promettre qu'elle ne sera pas à un autre. Elle n'a pas de mari ; qu'elle n'ait pas d'amant ! Comme d'ailleurs il faut être prêt à toute occurrence et pouvoir, à l'occasion, tenir les galants en respect, Scarron prend des leçons d'armes. Nous assistons à cette leçon d'armes par procuration, où le valet Foucaral fait les mouvements auxquels se refusent les membres paralysés de l'infirme. C'est un des beaux endroits de l'ouvrage.

Le fait est que Mme Scarron, telle qu'on nous la présente, n'est aucunement l'épouse de tout repos qui conviendrait à un mari si peu ingambe. On ne peut dire qu'elle trompe son mari ; mais on ne peut dire non plus qu'elle lui soit fidèle. Entre les chroniqueurs qui se sont portés garants de la vertu de Mme Scarron, et ceux qui lui ont reproché ses galanteries, M. Catulle Mendès a fait une espèce de cote mal taillée, il a adopté un moyen terme. Sa Francine est une jeune personne résolue à se laisser courtiser, sans toutefois accorder les dernières faveurs. Elle concilie ainsi le soin de son honneur et une espèce de furieuse coquetterie dont nous voyons qu'elle est possédée. Cette « bonne chrétienne », comme elle se qualifie elle-même, a une façon extrêmement large de comprendre le christianisme. Et voilà un type que nous ne soupçonnions pas dans la littérature et la société du XVIIe siècle : c'est la demi-vierge chrétienne. Dès le soir de ses noces, elle trouve le moyen de ménager Villarceaux qui lui plaît fort, en lui donnant l'assurance que le mariage avec Scarron est un mariage blanc. Plus tard elle converse très tendrement avec le beau marquis à travers la charmille, et même elle va le soir se

promener avec lui dans les bois. Elle raffole du danger : c'est pourquoi elle accepte un rendez-vous avec Villarceaux, la nuit, chez Ninon. Là, par ses agaceries et ses refus, elle allume si bien le désir chez son partenaire, et les choses sont à tel point, qu'immanquablement c'en était fait de sa vertu si, à l'instant critique, on ne voyait apparaître qui? Scarron.

Oui, Scarron avec une rapière... On lui a révélé l'intrigue de sa femme et de Villarceaux. La rage lui a fait recouvrer soudain l'usage de ses membres, il brise sa chaise d'infirme, il se lève, il accourt. Au moment où Francine, défaillante, va tomber dans les bras de son heureux amant, la porte de la chambre est enfoncée : Scarron titubant, chancelant, horrible, surgit l'épée à la main. Il marche comme par bonds de bête estropiée. Le mari de comédie est devenu un mari tragique. C'est le vengeur, c'est le justicier... Scarron brandissant un grand sabre — telle est la trouvaille. Elle enrichira la « légende » du bonhomme d'une bouffonnerie plus énorme que toutes celles dont son histoire était pleine.

On voudrait pouvoir louer du moins dans cette comédie tragique la virtuosité du style et les prouesses de la versification. Il y a beaucoup de fioritures dans les vers de M. Mendès, des regards qui sont « de la clarté close » et des « yeux transparents d'un vide aérien ». Ce style maniéré, contourné, souvent obscur, et aussi peu que possible fait pour la scène, est en outre d'une extraordinaire maladresse d'expression.

15 avril 1905.

GLATIGNY.

Il semblait bien qu'avec *Scarron* M. Catulle Mendès eût atteint à une espèce de perfection ; mais il s'est surpassé lui-même par son *Glatigny*. C'est une pièce dont il est à peu près impossible de sortir sans une forte migraine et l'appréhension d'être envahi par un commencement de folie. D'où viennent, comment s'arrangent et se chassent et se remplacent les images incohérentes qui se sont succédé devant nos yeux, pareilles à celles qu'on voit dans les rêves ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Voici d'abord, le matin, sur une place de village, des comédiens qui, par les fenêtres d'une auberge, déménagent à la cloche de bois, cependant que le fils du gendarme, la tête sur la boîte aux lettres, soupire avec la dame de la poste le dialogue de Roméo et de Juliette ; après quoi, le jouvenceau conte fleurette à une petite cabotine et se sauve avec elle. Nous retrouvons ce même villageois chez M. de Girardin, où il est en conversation avec une princesse ! Puis c'est un décor de brasserie, où les paradoxes artistiques s'entre-choquent avec les bocks, et les théories nuageuses se mêlent aux nuages du tabac des pipes. Puis un décor de café-concert, avec des chansons et des danses. Et encore le village, la

dame de la poste; et, pour finir, un cadavre dans la neige !

On essaie de trouver un sens à cette fantasmagorie. On tâche de démêler ce qui peut bien se passer à travers ces hallucinations. Quel est le personnage en l'honneur et autour de qui se célèbre ce carnaval ? Nous ne sommes pas forcés de savoir qui fut dans la réalité de son existence le véritable Glatigny ; nous n'avons à connaître que celui qu'on nous présente. Puisqu'on nous le donne pour un type de bohème, nous ne lui demanderons pas qu'il se comporte comme un parfait notaire ; mais même pour un héros de la sainte Bohème, quel triste sire ! Combien ses espiègleries sont dénuées de fantaisie ! Et dans ses attendrissantes mésaventures, quelle platitude !

Donc le Glatigny de M. Mendès est le fils d'un gendarme, et réputé, dès sa prime jeunesse, pour les excès de sa polissonnerie. Il est l'amant de la dame de la poste, en qui il ne sait pas au juste s'il voit davantage une maîtresse ou une mère. Vient à passer une comédienne, Lizane, dont il s'éprend aussitôt ; il paie donc avec l'argent de sa vieille maîtresse les menues dettes de la troupe comique dont il va suivre l'indigente fortune. Le voici à Paris, où il entre, sans savoir comment, chez M. de Girardin. Il tient la plume pour le fameux journaliste. Et comme il est irrémédiablement poète, il écrit en vers l'article que Girardin lui dicte en prose, et que celui-ci imprime tel quel dans son journal, sans s'en apercevoir. Comment Glatigny reçoit de la princesse d'Elfe une rose qu'il pourra, dans une heure de détresse, échanger contre un riche carnet orné de bijoux ? ce n'est pas moi qui me chargerai de vous l'expli-

quer. Il est toujours acoquiné à la vague théâtreuse Lizane ; celle-ci le présente dans des brasseries littéraires où elle subit patiemment des discussions d'esthétique qui l'assomment, mais qui lui donnent tout de même l'impression d'avoir été introduite dans un milieu distingué. Cette Lizane figurant dans un café-concert, Glatigny s'y engage pareillement. Il va sans dire que Lizane le trompe pour un camarade de planches, avec qui elle finit par se sauver. Glatigny, après un accès de désespoir tragique, s'en retourne mourir de phtisie chez sa buraliste de village... Sur ces inventions baroques, M. Mendès a fait courir les arabesques d'un style à la fois banal et précieux qui effare par une prolixité désormais incoërcible.

15 avril 1906.

LA VIERGE D'AVILA.

Il n'y a presque rien à dire de la *Vierge d'Avila* que représente en ce moment le théâtre Sarah-Bernhardt.

Qu'il s'agisse d'un sujet ancien ou moderne, comique ou grave, profane ou religieux, de Scarron, de Glatigny, ou de sainte Thérèse, M. Catulle Mendès le traite d'après les mêmes procédés, avec les mêmes défauts, au milieu desquels on s'efforce vainement de découvrir une ombre de mérite : c'est la même incontinence de lyrisme. Des tableaux se suivent que rien n'appelle et rien ne relie. Des vers se succèdent, des tirades se déroulent. On a toutes les peines du monde à suivre l'auteur à travers ses complications romantiques, dans un dédale d'inventions romanesques, de subtilités mystiques, physiologiques et surtout saugrenues. La langue, à force de contournements, de recherches précieuses et d'impropriétés, est obscure au point de devenir totalement incompréhensible. La nouvelle œuvre de M. Mendès est moins fâcheuse encore qu'elle n'est inexistante. Des confrères complaisants ont organisé autour d'elle un tapage retentissant et dénué de conviction. C'est beaucoup de bruit pour rien.

15 décembre 1906.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

MAYENNE, IMPRIMERIE CH. COLIN